中国绘画断代史丛书

远古至先秦绘画史

人民美术出版社

中国绘画断代史 远古至先秦绘画史 李松著 人民美术出版社

中国断代绘画史丛书



远古至先秦绘画史

李淞 著

人民美術出版社

目录

中国绘画的概念与起源

绘画,《中国大百科全书》定义为:“用色彩和线条在平面上描绘形象的美术种类。”[1]《大英百科全书》定义为:“它是一种审美表达形式,通过将颜料或其它色彩媒质以平面方式涂敷于平坦的表面而创造出各种图形:具象的、想象的或抽象的形象。”[2]在不同的历史阶段和不同地方,其表现形式不同,甚至在相同的时期和国家也有丰富多彩的不同形式存在,绘画作为艺术的一个主要门类,它的形式和观念至今都仍然处于继续变化之中。

中国绘画,泛指产生在中国范围内的、由中国各族人民在各个历史时期共同创造的各种形式的绘画。它不同于狭义的“国画”概念,“国画”一般指以毛笔、墨和中国画颜料为媒质、画在宣纸或绢上、工笔和写意方式的人物画、山水画和花鸟画,在宋代以后至今的一千余年间才逐渐成为中国绘画的主流形式。而在这之前的更长时间里并不是它一统天下的局面,每个时期都存在着另外的、不同的主流绘画形式。早期的绘画遗存,大多因附着于硬质材料才得以保留下来,如岩画、陶器纹饰、玉器纹饰、青铜器纹饰、砖瓦上的图像、木

质器物上的图像等等，不一定是“绘”而还可能是“制”，在这个意义上“绘画”相似于“平面图像”的概念，这也正是本书论及的主要范围。另一方面，绘画的概念侧重于某种观念、思想、情绪的表达，而有别于纯粹装饰性的图案。

中国绘画这个概念的提出，是相对于外国绘画而言的。较早注意到并明确提出中外绘画之差异的是南朝梁至隋朝的姚最（约公元537-603年），他在《续画品》一书中评论了齐梁时期的画家21人，其中有西域佛像画家3人，姚最对这三个“外国比丘”的评价是：“既华戎殊体，无以定其差品。”③华即华夏，戎在古代称西方的民族。他认为中国画家与外国画家无法用同一标准衡量，因为中国绘画和外国绘画是不同体系。也只有在印度佛教艺术大量涌进中国后，中国的文人士大夫才意识到绘画中的“华戎殊体”问题。当然，中国绘画并不是孤立发展的系统，它不断受到外来文化的冲击和影响，不断融合新的观念、形式和技法，但它在数千年连续不断的发展中已经以独特的视觉语言体现了中华民族独特的审美表达方式，形成了独特的文化面貌，并对周边一些国家的文化艺术产生了很大的影响。

绘画的起源本身是一个漫长的、渐进的历史过程，我们不可能明确说出它起源的年代，但从现存实物看，确定在史前的石器时期是有把握的，在中国至少可追溯到旧石器时代晚期至新石器时代早期的一批岩画。这些大约属于早期狩猎时期的岩画现今分布在甘肃、内蒙古等北方地区，年代距今1万年或更久，并在少数民族地区延续到青铜器时期甚至更晚。在新石器时期又出现大量陶器上的彩绘和玉器上的刻划纹样，以及其它形式的绘画。我们或可把这些史前绘画都看作是中国绘画的起源阶段。

艺术的起源是一个十分诱人但总是说不清的老话题，尤

其引起西方学者的兴趣。概括而言，大致有四种主要观点：1. 游戏论。德国美学家席勒（Schiller,1759-1805）认为，艺术发生的真正动力是以外观为目的的游戏冲动，它既是人的感性冲动与理性冲动的辩证统一，也是人类脱离动物界的标志。他在《美育书简》中通过对游戏与审美自由之间关系的比较研究，提出了艺术起源于游戏的著名观点。英国斯宾塞(Spencer Herbert,1820-1903)对席勒的观点作了进一步发挥，认为游戏是过剩精力的的发泄，虽然没有直接实用价值，却有助于游戏者的器官练习而具有生物学上的意义，在这一点与艺术有同样的价值。2. 巫术论。英国泰勒（Sir Edward Tylor,1832-1917）认为，野蛮人的世界观就是给一切现象凭空加上无所不在的人格化的神灵的任性作用。古代的野蛮人让这些幻象来塞满自己的住宅，周围的环境、地面和天空。英国弗雷泽（J.Frazer,1854-1941）在其名著《金枝》中发挥了这个观点。一些艺术史家以岩画为例，说明史前人类企图以巫术为手段来祈求狩猎丰收和促使动物繁殖。3. 劳动论。俄国普列汉诺夫（Георгий Валенович Плеханов,1856-1918）认为，在原始社会中人的生产活动才直接影响人的世界观和人的审美趣味，他说："原始狩猎者的艺术活动的性质十分明确地证明了，有用物品的生产和一般的经济活动，在他们那里是先于艺术的生产，并且在艺术上打下最鲜明的印记。"[①] 4. 代用品与投射论。英国当代学者贡布里希(Ernst H.Gombrich,1909-)在《木马沉思录》中认为，一切艺术都是制像，而一切制像都根境于要创造出代用品。图像不是对一个客体外在形式的模仿，而是对其某些特有的或有关的方面的模仿。对于绘画形式的起源，他发展了意大利文艺复兴时期阿尔贝蒂(Leone Battista Alberti,1404-1472)的投射论观点，阿尔贝蒂在《论雕塑》中推测说："我相信种

种目的在于模仿自然创造物的艺术，起源于下述方式：有一天，人们在一棵树干上，在一块泥土上，或者在别的什么东西上，偶然发现了一些轮廓，只有稍加更改看起来就酷似某种自然物。察觉到这一点，人们就试图去看能否加以增减补足它作为完美的写真所缺少的那些东西。这样按照对象自身要求的方式去顺应、移动那些轮廓线和平面，人们就达到了他们的目的，而且不无欣慰。从此，人类创造物象的能力就飞速增长，一直发展到能创造任何写真为止，甚至在素材并无某种模糊的轮廓能够帮助他时，也不例外。”[5]对于岩画中的动物，贡布里希认为，是人们首先在洞壁上“发现”了动物，然后再用有色的泥土把它们定形，成为别人也能看到的东西。

中国绘画由于与书法在材质、形式和审美方面有十分紧密的相关性，所以历史上对于绘画的起源有过独特的想法。唐代张彦远在《历代名画记》中提出了“书画同体”的理论，他依据远古传说中的“河图洛书”和许慎《说文解字序》所载“六体书”，推测书与画在最初混为一体：“是时也，书、画同体而未分，象制肇创而犹略，无以传其意，故有书；无以见其形，故有画。天地圣人之意也。按字学之部，其体有六：一古文，二奇字，三篆书，四佐书，五缪篆，六鸟书。在幡信上书端，象鸟头者，则画之流也。”[6]这个观点在后来由书画同体之“象形”一种而扩大为六书之全体，逐步明确发展为“书画同源”，并成为明清文人的金科玉律。盛大士在《溪山卧游录》中说：“书画本出一源。昔圣人观河图洛书之象，始作八卦。”邹一桂《小山画谱》卷下将“书画同源”四字列为首要标题。郭沫若认为在中国古文字的发展中，“指事”（刻划系统）要早于“象形”（图形系统）。今阮璞认为书画并不同源，画要早于书，即绘画产生于未有文字的史前时期。至于

象形文字，并不是画："夫象形文字之于文字，譬犹白马之于马，是亦文字也，讵可以其为象形而径以画呼之乎？"[7]这对流传千年的传统观点提出了挑战和批判。

关于绘画的起源还会继续探讨下去。无论如何，绘画的起源与原始社会的特定状态、与原始人的认知心理、与绘画形式的特点等因素都有紧密的关系。其原因是多方面的，其过程是十分缓慢的，或许，它还会因地而异。况且与探讨者的文化背景更有紧密的关系。

远古至先秦绘画的特点

虽然从远古至先秦的绘画史是连续不断的，然而当我们将它当作一个整体来寻找一以贯之的特点时，便会遇到很大的困难。这里有三个方面的原因。首先，我们现在看作"绘画"的这些东西：岩画、陶器彩绘、玉器和青铜器上的纹饰、壁画和帛画等等，它们在当时是完全不同的东西，既出自不同的目的，又有着不同的表现形式和用途，只是用现代人的眼光才将它们归纳为一类；其次，我们现在获得的材料是零碎的、片面的和偶然的，时代愈早愈如此。如果当作完整而连续的文化过程来解读，中间还有大片的空白和缺环，我们不得不忽视和跳过，这显然会使我们的认识偏离历史事实；再其次，中国社会经历了由小部落到大部落、由小国家到大国家的过程，早期文化本身是零散发生的，愈早愈零散。当我们把东部沿海的连云港岩画与数千里之遥的西部天山岩画用同一个观点解释时，其前提本身就具有极大的推测性。

然而，即便有这些难以解决的困难，对文化进行解释的诱惑力还是难以抵挡。我们总是希望呈现在我们面前的各种"绘画"是一个能够被认识的整体，而不是互不相干的文物，

总希望在绘画史中寻找到某些共同的或规律性的东西。事实上，人类在这方面的探索和冒险已经经过了相当长的时间，上述唐代张彦远的“书画同体论”就属这样一种推测。至近代，由于考古学的发展，史前和早期艺术引起了人们更大的兴趣。材料的日益丰富和讨论的逐渐深入，使我们具有了比前人更接近历史事实的可能性。当然，这里并不打算对此作过于专门的探讨，只是暂时先提出一个概述。

一、我们可以把远古至先秦的绘画史大致分为两个历史阶段：1. 史前；2. 先秦。这两个阶段的社会性质与历史状态差异很大，绘画遗存的形式、内容、目的与功能也有很大差别。史前，主要指文字记载以前的时代，几乎完全靠现存绘画实物进行研究。由于各地区各民族的文明进程不同，史前时代的下限也不相同。有些边疆地区的岩画虽然其绝对年代相当于中原的汉唐间，也可归入史前的研究范围。史前绘画遗存主要有岩画、陶器彩绘图像、玉器刻划图像。先秦，指秦代以前，汉班固《汉书》有：“献王所得书，皆古文先秦旧书，《周官》、《尚书》、《礼》、《礼记》、《孟子》、《老子》之属。”唐颜师古注曰：“先秦，犹言秦先，谓未焚书之前。”[③] 至于前到何时，并没有说明。大致是指最早的书籍文献，可理解为有文字记载以来。但文字的创造也是一个漫长的过程，半坡彩陶上的刻划纹可看作是早期文字，比较成熟的文字在商代出现。因此，这两个历史阶段的分界线大约在夏商间。先秦时期基本上是青铜时代，青铜器上的纹饰是这个时期现存最多的图像资料，虽然它们还不是典型的绘画，然而基本上具备在平面上表现物象的特点，造型语言丰富而且完善，包含了大量的社会文化内涵，可当作一种特殊形式的绘画看待。先秦的后期（即战国时期）已经出现有严格意义上的绘画作品，如各国普遍存在的宫殿与宗庙壁画、出土的帛画。从现

存的不多实物看，用线、构图、造型和审美风格已和后来的中国人物画基本相同，可以说已经奠定了中国画的基本法则。纵览整个中国绘画史的历程，从中国画的角度看，远古至先秦可看作是逐渐成熟的初期过程，可说是从无到有，尤其在技法、材质、形式、功能、美学特点方面，逐步形成和明确起来。这个变化趋势或许就是这个时期绘画史的一个重要特点。

二、这个时期绘画的另一个重要特点是它作为宗教、政治、伦理、教育的手段和工具的性质。张彦远在《历代名画记》中开篇便说："夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运，发乎天然，非由述作。……故鼎钟刻，则识魑魅而知神奸；旂章明则昭轨度而备国制。清庙肃而罇彝陈，广轮度而疆理辨。以忠以孝，尽在于云台；有烈有勋，皆登于麟阁。见善足以戒恶，见恶足以思贤。留乎形容，式昭盛德之事，具其成败，以传既往之踪。记传所以叙其事，不能载其容，赋颂有以咏其美，不能备其象，图画之制，所以兼之也。……曹植有言曰：'观画者，见三皇、五帝，莫不仰戴；见三季异主，莫不悲惋；见篡臣贼嗣，莫不切齿；见高节妙士，莫不忘食；见忠臣死难，莫不抗节；见放臣逐子，莫不叹息；见淫夫妒妇，莫不侧目；见令妃顺后，莫不嘉贵。是知存乎鉴戒者图画也。'……图画者，有国之鸿宝，理乱之纲纪。"[9]这里的"图画"主要指人物画，即它的扬善惩恶的宣传教育功能；其次，还指早期青铜器上的纹饰，亦为"识魑魅而知神奸"的教育认识功能。因此，图画并不是一般意义上的审美欣赏对象，它赋有十分沉重的职责和神圣的地位，是体现和宣扬统治者思想、维护社会秩序和文化传统的重要工具。图画之目的在于"存乎鉴戒"，它是"国之鸿宝"，是历史之镜。但不是要客观地再现历史，而是按照

统治者的需要有选择地“讲述”历史，以调动观画者或仰戴、或悲惋、或切齿、或叹息之情。也就是说，它侧重于“真”和“善”，而不是“美”。 如果说这其中潜伏着“美”，那它只是导入“真”和“善”的手段。显然，这种观念并不是远古至先秦才独有，如上引，三国曹植和唐代张彦远将它表述得更加清晰，它是中国绘画史上渊远流长的一个主要观念，其影响至今可见。当然，如果说这种观念在中国后期绘画中有所淡化或改变的话，那么在早期绘画中产生并且尤其强烈，这或许是这个时期绘画史的第二个特色。

三、多样性和多元性是远古至先秦绘画史的第三个特点。多样性主要是指早期绘画在样式、表现技术与手法、所依附的质材、题材内容以及风格上的多种多样。如岩画（彩绘与岩刻）、陶器彩绘与刻划纹、玉器纹饰等，甚至还有首次发现的“地画”。它们相互之间不同，也与后来的中国主流绘画不同；多元性主要是指文化性质和审美取向上的多种区域性特征。同为岩画，东、西、南、北的面貌迥然不同。彩陶亦然，西安半坡彩陶、青海甘肃马家窑彩陶、长江下游的良渚文化彩陶、北方的红山文化彩陶，其差异不仅仅在于时间先后，更体现于地区特色。如果说，多样性的原因在于这个时期尚未形成成熟的、单独的绘画门类，是由于处于初期发展阶段，那么，多元性的原因则是中华民族文化的多元源头而致。当代著名学者李学勤说：“近些年，在史前一直到文明形成时期的考古学研究上，有一项重要的成果，就是纠正了过去以中原因为中心的单元论观点。……中华文明的起源不能是单元的，文明起源的各个因素不是在一个地区产生，而是在若干地区分别酝酿和出现的。”[1]这已逐渐成为学术界的共识，中国绘画的起源，也支持这个观点。

四、在绘画语言上逐步形成以线条为主要手段，是这个

时期绘画的第四个特点。在早期绘画中，既有彩陶的涂绘，又有玉器的刻划，还有近浮雕形式的青铜器图像，绘画语言因所附材质而不同。其后线条的作用日益突出，最终成为绘画造型的主要手段，如湖南出土的战国帛画。这个过程大约完成于春秋战国时期。究其原因，除因中国人独特的观察物像方式和审美趣味外，还有一个具体的原因，即由于文字的出现和使用毛笔书写方式。书写与绘画采用相同的工具（毛笔、墨、帛），加上中国人对书法形式的偏好，故而使书与画在形式上具有相似性，并相互影响。后来中国文人士大夫所谓书画用笔同法（如元代赵孟頫）正有此意。虽然早期绘画中的线条与后期中国画的线条有所变化，然而这种一直延续至今的方式在先秦时期逐渐成熟，成为中国绘画的重要形式特征。

注释：

①《中国大百科全书·美术 I》，中国大百科全书总编辑委员会《美术》编辑委员会编，中国大百科全书出版社，北京，1990 年第 1 版，第 335 页。

② 1994—1998 Encyclopaedia Britannica CD，"painting"．

③《续画品》，姚最著，载沈子丞编《历代论画名著汇编》，文物出版社，北京，1982 年新 1 版，第 25 页。

④《没有地址的信》，普列汉诺夫著，中译本，人民文学出版社，北京，1962 年，第 105 页。

⑤《艺术与错觉》，E.H. 贡布里希著，林夕、李本正、范景中译，浙江摄影出版社，杭州，1987 年，第 124 页。

⑥《历代名画记》卷一，张彦远著，载于安澜编《画史丛书》，上海人民美术出版社，上海，1982 年，第一新，第 1 页。

⑦《中国画史论辨》，阮璞著，陕西人民美术出版社，西安，1993 年第 1 版，第 86—88 页。

⑧《汉书》卷五十三，班固著，《二十五史》，上海古籍出版社、上海书店，1986 年第 1 版，第 1 册，第 590 页。

⑨《历代名画记》卷一，张彦远著，载于安澜编《画史丛书》，上海人民美术出版社，上海，1982 年，第 1 册，第 1-2 页。
⑩《失落的文明》，李学勤著，上海文艺出版社，上海，1997 年第 1 版，第 99 页。

第一章 岩画

岩画，即在岩石表面以颜料描绘图形，或以硬物在岩石表面磨或刻出平面性的图形。这两种方法是不同的，若作准确区分，则前者一般为狭义的岩画（或崖画，英文rock painting），而后者多称之为岩刻（或崖雕，英文petroglyph）。国内现在一般统称为广义的岩画（即岩石艺术，英文rock art）。

岩画是早期人类以及生活接近早期社会状态的人们的艺术，是我们理解早期人类历史的主要依据之一。它是世界上最为普遍、延续时间最长的画种。从欧洲、非洲、亚洲、大洋洲到美洲，几乎遍布世界每一个角落，迄今为止，已查明有148个岩画主要地区。欧洲岩画的起源最早可追溯到距今3万多年前，早期山洞岩画主要分布于法国的西南部和西班牙北部的法兰科—坎塔布里亚（Franco-Comdabria）地区，其中最为著名的山洞岩画有法国的拉斯科（Lascaux）和西班牙的阿尔塔米拉（Altamira）。距今1.6万年至1万年的马格德林时期（Magdalenian）是岩画发展的高峰时期。非洲岩画大约已发现有5万幅以上，年代从旧石器时代晚期到19世纪，大体上可分为南北两个大的区域。亚洲岩画分布也极其广泛，西从土耳其，东到日本，南自印度，北至西伯利亚，主要集中点在近东（西亚）。其中印度中央邦皮姆巴卡（Bhimbetka）的岩画有2万年以上的历史。美洲最早年代的岩画在巴西，距今约1.7万年。澳大利亚南部和维多利亚洲（Victoria）的岩画

已有2万年以上的历史。

中国的岩画也非常普遍并具有悠久的历史，有的专家认为已有3万年之久，[①]但这个数字尚待进一步讨论和确定。中国也是世界上最早对岩画进行文字记录的国家。北魏地理学家郦道元（？ －527）在其名著《水经注》中有20多处关于岩画的记载，在河水、沁水、漾水、瓠子河、沔水、淄水、淮水、肥水、江水、若水、夷水、沅水、湘水、漓水、涞水等条目中都直接或间接涉及岩画，这些地区西到今之新疆、东抵山东、南自广西、北至内蒙古、中间还有湖北、湖南和四川等地。当然，由于自然和人为的原因，他记载的有些岩画今已不存；同时，又有一些偏僻地区的岩画他不知道，所以他的记载和今日岩画的分布地区略有不同。北魏以后，又有北宋初年成书的《太平广记》引《宣室志》记载了福建华安仙字潭的岩画；北宋王象之《舆地纪胜·宾州景物》引宋人陶弼《仙影山》诗中对广西左江岩画的描述；其它如《宁安县志》所记黑龙江海林县岩画、湖北宣恩地方志所记岩画。今天发现有岩画的地区，历代文献几乎均有记载。

不过，我国大量发现岩画并开始对它的研究，是在20世纪50年代以后，在80年代进入高潮。到目前为止，公布岩画材料的省区有内蒙古、新疆、宁夏、甘肃、青海、黑龙江、辽宁、山西、西藏、四川、贵州、云南、广西、广东、福建、台湾、江苏、安徽、香港等19个省（区），九十个以上的县（旗）。[②]如果再算上《水经注》等文献中所记载的地区，则我国大多数省区都有岩画发现。[③]主要岩画分布点名称如下：

1. 黑龙江省海林县牡丹江岩画； 2. 内蒙古自治区额尔纳左旗鄂温克岩画；3. 内蒙古自治区巴林右旗岩画；4. 内蒙古自治区克什克腾旗白岔河岩画；5. 内蒙古自治区苏尼特左旗岩画；6. 内蒙古自治区镶黄旗岩画；7. 内蒙古自治区达茂

联合旗乌兰察布岩画；8. 内蒙古自治区乌拉特中旗阴山岩画；9. 内蒙古自治区杭锦后旗阴山岩画； 10. 内蒙古自治区磴口县阴山岩画； 11. 内蒙古自治区阿拉善左旗岩画； 12. 内蒙古自治区乌海市桌子山岩画； 13. 内蒙古自治区鄂托克旗岩画；14. 内蒙古自治区阿拉善右旗岩画；15. 内蒙古自治区额齐纳旗岩画； 16. 宁夏回族自治区平罗县西伏沟岩画； 17. 宁夏回族自治区石嘴山岩画；18. 宁夏回族自治区贺兰县贺兰口苏峪口岩画； 19. 宁夏回族自治区青铜峡岩画； 20. 甘肃省靖远县吴家川岩画； 21. 甘肃省嘉峪关黑山岩画； 22. 甘肃省肃北县祁连山岩画； 23. 青海省海北州舍布齐岩画； 24. 青海省海北州哈龙岩画； 25. 青海省海西州野牛沟岩画； 26. 青海省海西州巴力河滩岩画； 27. 青海省海西州庐山岩画； 28. 青海省海西州庐丝沟岩画； 29. 青海省海西州怀头他拉岩画； 30. 青海省海西州蓄集岩画； 31. 青海省海西州巴哈默力沟岩画； 32. 青海省海南州中布滩岩画； 33. 青海省海南州切吉岩画； 34. 青海省海南州里木岩画； 35. 青海省玉树州勤巴沟岩画； 36. 新疆维吾尔自治区哈密县沁城岩画；37. 新疆维吾尔自治区巴里坤岩画；38. 新疆维吾尔自治区托克逊县托格拉克布拉布岩画； 39. 新疆维吾尔自治区米泉县柏杨河乡岩画； 40. 新疆维吾尔自治区奇台县北塔山库甫沟岩画；41. 新疆维吾尔自治区呼图壁县岩画； 42. 新疆维吾尔自治区阿勒泰县岩画； 43. 新疆维吾尔自治区青河县岩画；44. 新疆维吾尔自治区富蕴县岩画； 45. 新疆维吾尔自治区福海县岩画； 46. 新疆维吾尔自治区布尔津县岩画； 47. 新疆维吾尔自治区哈巴河县岩画； 48. 新疆维吾尔自治区吉木乃县岩画；49. 新疆维吾尔自治区额敏县卡拉伊米里岩画；50. 新疆维吾尔自治区塔城塔尔巴哈台山和唐不拉山口岩画；51. 新疆维吾尔自治区裕民县红石头泉岩画； 52. 新疆维吾尔自治区博尔塔拉蒙古自治州温泉县岩画；

53. 新疆维吾尔自治区霍城县干沟和昆带山岩画；54. 新疆维吾尔自治区尼勒克县尼勒克岩画；55. 新疆维吾尔自治区昭苏县阿克业孜岩画；56. 新疆维吾尔自治区拜城县克孜尔石窟岩画；57. 新疆维吾尔自治区尉犁县兴地库仑鲁克岩画；58. 新疆维吾尔自治区温宿县岩画；59. 新疆维吾尔自治区皮山县桑株镇岩画；60. 新疆维吾尔自治区且末县昆仑山岩画；61. 西藏自治区阿里地区日土县岩画；62. 西藏自治区藏北地区嘉林岩画；63. 四川省珙县　人悬棺葬岩画；64. 四川省昭觉县博什瓦里岩画；65. 云南省碧江县怒江岩画；66. 云南省耿马县大芒光岩画；67. 云南省沧源县沧源岩画；68. 云南省元江县它克岩画；69. 云南省麻栗坡大王崖岩画；70. 云南省西畴县岩画；71. 云南省弥勒县岩画；72. 云南省邱北县狮子山岩画；73. 云南省路南县石林岩画；74. 云南省宜良县岩画；75. 广西壮族自治区扶绥县左江岩画；76. 广西壮族自治区崇左县左江岩画；77. 广西壮族自治区宁明县明江岩画；78. 广西壮族自治区凭祥市海马山岩画；79. 广西壮族自治区龙州县左江岩画；80. 广西壮族自治区大新县画山岩画；81. 广西壮族自治区天等县那砚山岩画；82. 广西壮族自治区田东县田东岩画；83. 贵州省贞丰县七马图岩画；84. 贵州省关岭县花江岩画；85. 贵州省丹寨县银子洞岩画；86. 贵州省六枝特区桃花洞岩画；87. 贵州省开阳县画马崖岩画；88. 香港古石刻；89. 福建省华安县仙字潭、石井、石门坑、草仔山、官畬、蕉林岩画；90. 福建省南靖县南坑乡村雅村岩画；91. 福建省龙海县云洞穴岩、赵家堡岩画；92. 福建省漳浦县石榴乡墓坑岩画；93. 福建省东山县岣嵝山岩画；94. 福建省云霄县莆美乡仙峰岩岩画；95. 江苏省连云港市将军崖岩画；96. 山西省吉县岩画（图1）；97. 台湾省高雄县万山岩画。[⑩]

面对任何岩画，我们都可能提出以下四个最为基本的问

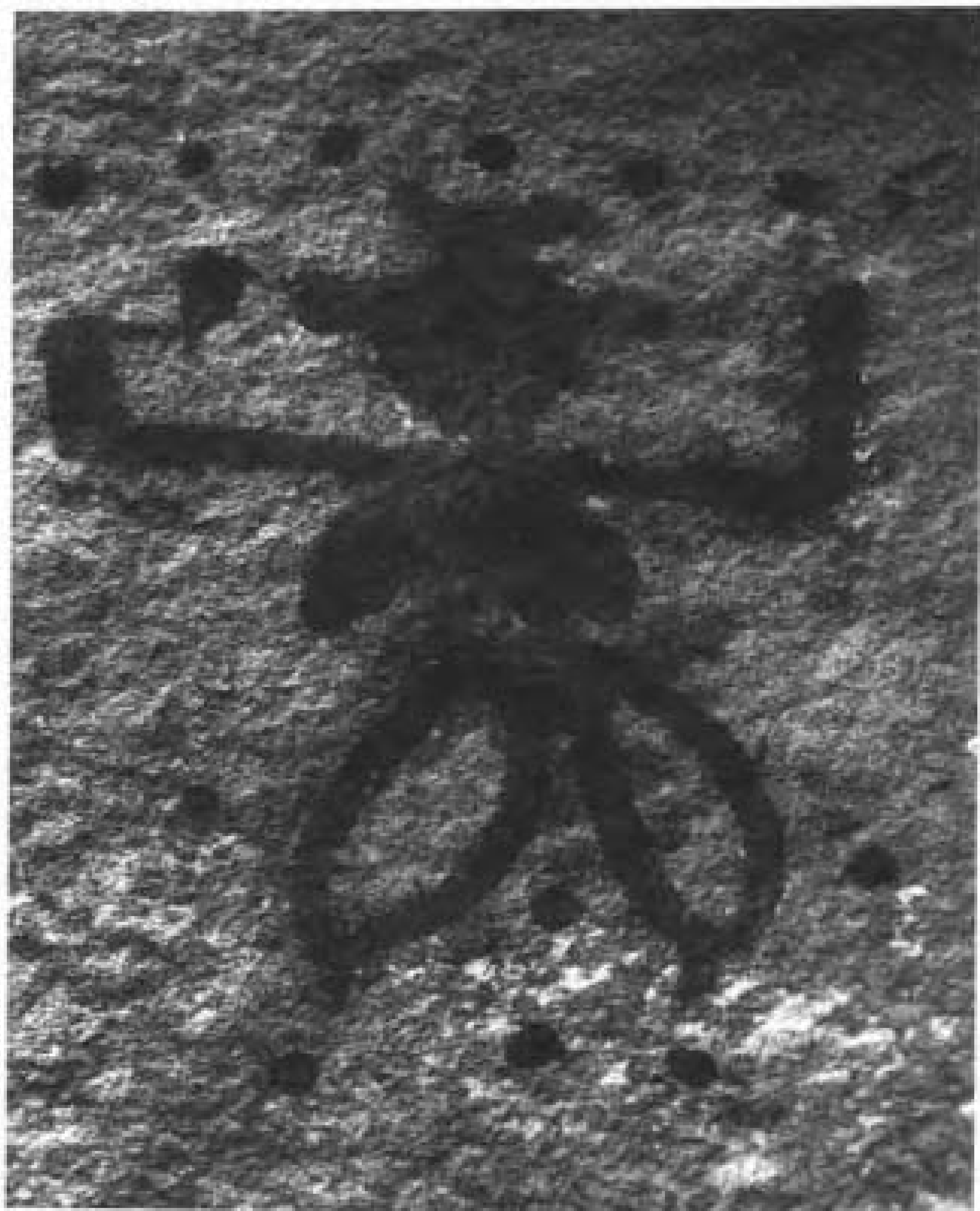


图1 舞女岩画 赭红朱绘 山西吉县

题：它们画的是什么？作于何时？是什么人作？是如何表现的？即内容、作者、年代、手法。这是我们进一步认识它们的艺术价值或文化意义的前提。

我国现存的岩画主要分布在边境省区，即少数民族居住区，以长城以北和新疆北部最为集中，绝大多数散刻在山地，特别是临近沙漠和半沙漠的山地。这当然并不意味着只有少数民族才制作岩画，而汉人不作。一个可能合理的解释是：中原和汉族居住的地区由于人口较为密集、社会变化剧烈而岩画容易毁损，但少数民族地区则由于人口较为稀少、社会变化较为缓慢而岩画得以较好保存。

我国南北均少有山洞内的岩画，基本都是刻（绘）于外露的山岩。现存岩画大致可分为北方、西南、东南三个系统，北方主要有新疆、甘肃、内蒙古、青海、宁夏；西南主要指云南、广西和贵州，这三省区是西南岩画的主要集中地；东南沿海有江苏、福建、香港和台湾。南北岩画在表现手法、时代和题材内容上都有区别，在内容题材上，北方多狩猎与游牧生活，南方多农耕生活；北方多动物，南方多人物；在时间上，北方早期岩画较多，南方则总体上略晚；更加显而易见的差别是，从表现手法看，北方和东南以凿刻为主，西南以彩绘为主；从造型语言上看，北方最为写实，西南次之，而东南沿海则普遍比较抽象。

中国岩画制作的时间延续得很长，最早的有可能在旧石器时期晚期，如广西靖西县的岩怀山岩画，比较有把握的开端是在新石器时期，较为大量出现则在商周至秦汉，而至隋唐时仍比较普遍，最晚则至清代以后。可以说，它几乎贯穿了整个中国古代史。当然，现存岩画的作者基本上都是少数民族，生活在中国的边缘地带，他们的社会生存状态多为原始时期——即使已进入十世纪以后，他们和汉族在生产、经

济和社会结构方面都有很大区别。所以，当我们把中国岩画看作一个整体时，考虑到岩画的性质而不完全是时间因素，将它们放在本书中讨论是适宜的，虽然可能有的岩画超出了本书的时间范围。

以下对这三个岩画区域分别进行介绍和讨论。

第一节 北方岩画：凿磨在石头上的草原文明

北方岩画主要分布在黑龙江、内蒙古、新疆、甘肃、宁夏、青海以及山西诸省区，尤以西北为多。

内蒙古：阴山山脉的动物乐园

内蒙古是我国岩画分布较为集中、时间跨度较长的地区，虽然瑞典考古学家贝格曼（F.Bergman）在他关于新疆考古的著作中提到过1928年在内蒙古阴山西部发现的一处岩画，但一直没有引起中国学者的注意。1976年8月，考古学家盖山林等人深入阴山山脉狼山地区的乌拉特中旗，在韩乌拉山峰下东边沟口第一次发现岩画。[⑤]自此以后，他们陆续在阴山、乌兰察布、大兴安岭、白岔河、呼和楚鲁、乌海市桌子山、阿拉善草原等地发现大量古代岩画，内蒙古岩画的神秘面孔才展现在世人面前。其中有些岩画的年代有可能早到旧石器时代晚期，经新石器时代、青铜时代，以及后来各个历史时期，是原始人群、游牧部落和各少数民族（匈奴、突厥、回鹘、党项、蒙古等）累积的文化遗存。以下我们主要通过阴山岩画来了解内蒙古岩画的内容。

横亘在内蒙古中部的阴山山脉连绵千里，岩画主要集中

在西段的狼山地区，东西长约300公里、南北宽约40～70公里的一条狭长地带，据不完全统计，发现的岩画在万幅以上，已被实描记录下来的有千余幅。[⑩] 图像题材广泛，包括了内蒙古岩画的大部分内容，主要有：

1. 动物图像，这是最多的图像，共超过40种。有马、牛、羊、鹿、麅子、罕达犴、狐狸、野驴、骆驼、狼、狗、虎、豹、野猪、龟、蛇、雁、鹰以及鸵鸟等（图2）。有的动物还能辨认出具体的品种，如鹿有大角鹿、麋鹿、梅花鹿、白唇鹿、马鹿等，羊有黄羊、岩羊、羚羊、盘羊、北山羊等（图3），说明岩画作者对各种动物的特点十分了解。有的动物已经绝迹，如罕达犴。而有的动物图像可以推断大致历史时期，如刻于内蒙古磴口县格尔敖包沟一组岩画中的7只鸵鸟，动物考古学家认为，几乎在所有旧石器时期晚期遗址中都有鸵鸟，但在新石器时期遗址中未曾发现。[⑪] 因此这些鸵鸟图像可能早至旧石器时代晚期。但是，出现最多的动物图像是羊、马、牛、鹿，这些动物多是家畜，或许说明阴山岩画的主要兴盛时间已经不是以狩猎为主的早期年代，而是进入了牧业时期。

2. 狩猎和放牧图像（图4）。这是岩画作者最为熟悉的活动，狩猎图像往往刻划在山高涧深、宜于野兽繁殖的地方。狩猎场面有人群多少之别，有独猎、双人猎、围猎和群猎。狩猎工具以弓箭为多见，其它有棍棒、石丸、流星索、弓箭、刀、缴等，不同工具应与不同历史时期的技术水平有关。简单的图像只刻一张弓，也应是象征行猎。有的围猎场面比较复杂，表现为双重阵势，内圈为猎杀者，向野兽齐射，外圈为守卫者，防止野兽逃逸。被射猎的动物往往中箭受伤，这既是一种写实性的描绘，也可能与原始咒术有关，作者相信，只要在图像上射击猎物，就能有助于实际狩猎活动。放牧图像主要是羊群和马群，一般排列整齐。放牧场面则有“赶牧”、“领牧”、

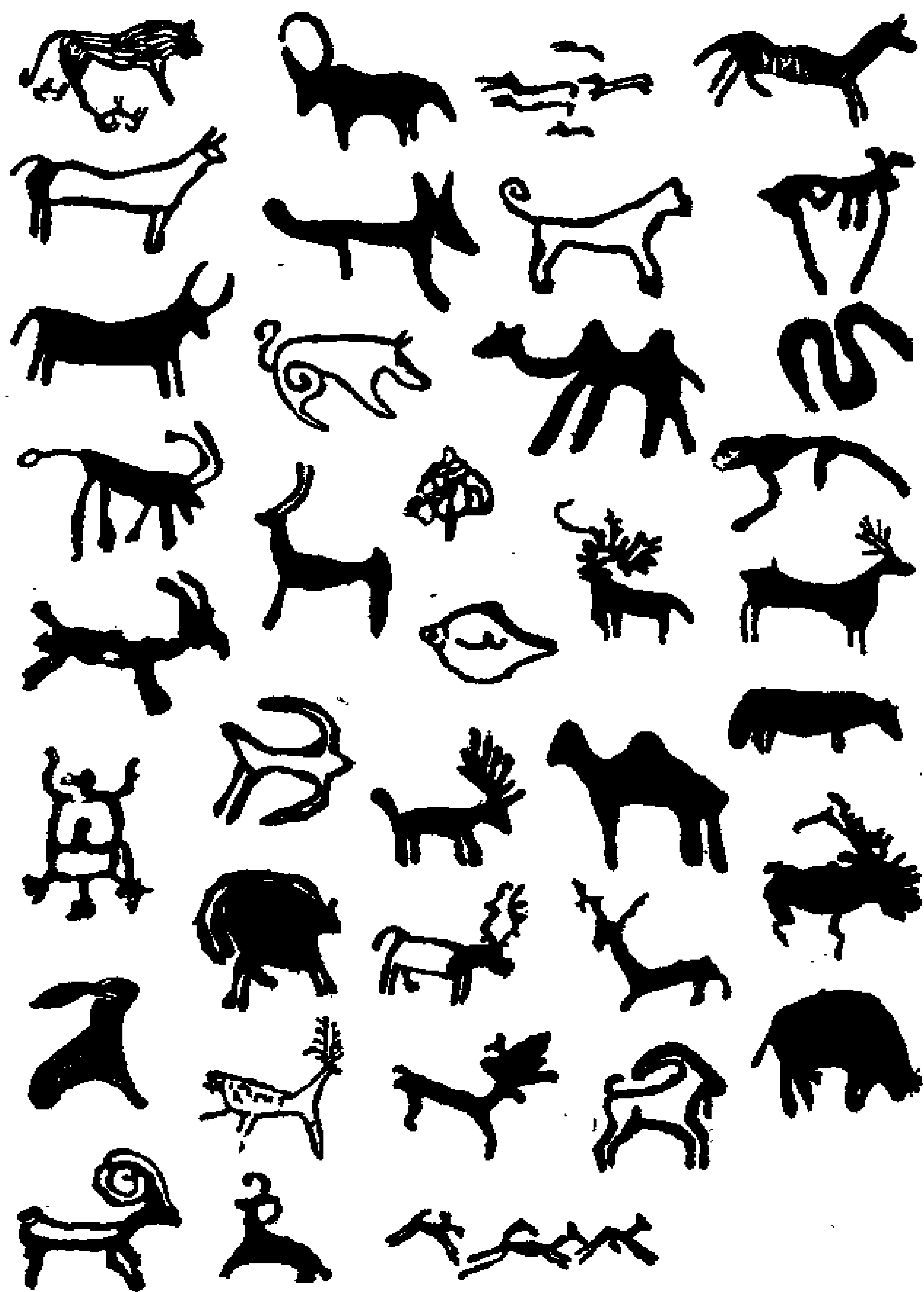


图2　阴山岩画动物(描摹图)



图3 逐鹿图 岩画凿磨刻 新石器时代 内蒙古阴山



图4 围猎图 凿刻磨制 新石器时代 内蒙古阴山

“一条鞭”和“满天星”等，还有牧狗和放牧人的穹庐毡帐。

3. 原始崇拜图像（图5）。神灵崇拜是人类社会发展到一定阶段的产物，从史前到现代普遍存在。阴山岩画中有拜日、人兽面像崇拜、生殖崇拜、图腾崇拜、动物崇拜、天体崇拜、印迹崇拜和敬神场面。这些图像多十分怪异，其中有些近似人面像，考古学家称之为“类人形”，有的凿出五官局部，如眼或嘴巴，有的人头四周刻有短线，颇似毛发和胡须。还有一些半人半兽面，或头上有长角，或长有刺芒状物。或单独出现，或聚集在一起，周围或还刻有圆点，表示日月星辰。这些原始崇拜图像或以人形为基础，或近似动物，但都与现实生活中的图像不同，以显示其超越的神灵身份。另一些具有写实特征的图像，如对太阳的朝拜，则反映了当时的原始宗教活动。神灵崇拜图像多刻在环境静僻的深山幽谷，如磴口县默里赫齐沟及附近山谷、乌斯太沟中段的乌兰哈布其格，神灵图像比较集中，可能是当时部落的祭祀场所。

4. 舞蹈图像。阴山岩画中随处可见各种形式的舞蹈形象，有单人舞、双人舞和多人舞。大多数单独舞蹈者没有装饰，集体舞蹈图像中有系尾饰、环绕飘带或作野兽打扮的。舞蹈动作一般较简单，或作双臂上举状，或作双臂叉腰以脚击地状、或作双臂平伸双腿叉开状。舞蹈的场合及背景，可能有原始的宗教仪式，也可能有战争庆功活动和娱乐。

5. 车骑图像。这些图像通常出现在交通要道附近，如秦汉时期的烽火台。有的以车轮表示车辆，或车轮配以马表示马拉车。还有带篷的耗车、骑马、骑骆驼、马背上表演杂技等图像内容。作为交通工具的车骑的出现应该是较晚的事，内蒙古出现两轮或四轮车，约在青铜器时代中期。

6. 战争图像。阴山岩画中这类图像发现不多，在乌斯太沟附近发现一幅战争图像，将作战的胜败双方表现得界线分



图5　人面纹图　岩画磨刻　新石器时代　内蒙古阴山

明：胜方形体高大并且将士众多，败方形体矮小而且寡不敌众；胜方前后夹攻所向披靡，败方只有招架之功无还手之力；胜方首领带有长长的羽毛头饰，败方则身首异处，落荒而逃；胜方的兵器有刀和箭，败方则只有腰刀。图像应是胜方为纪功而作。这种胜利者为自己作宣传的图像遍布全世界，可借用贡布里希在评论两河流域古代艺术时一句俏皮话："在古老的年代里，吹牛和宣传的艺术竟然已相当发达了。"[⑱]

7.文字、数字与其它图像。有积画而成的原始数码，以竖道记数，与甲骨文或仰韶文化陶器的记数符相似。还有图画记事符号，其中一些可能是原始文字符号或族徽符号，晚一些的可能与少数民族文字的起源有关。此外，还有一些手印、脚印和各种动物的蹄印。手印是世界各地岩画中常常出现的一种图像，起源十分古老，有的学者在对甘肃嘉峪关的手形图像研究后，认为这是原始人类之原始阶段的图像，比欧洲早期洞窟壁画还要早。[⑲]不过阴山岩画中的手印图像能有多早，或者与其它图像大致同时，还缺乏证据作进一步的推论。蹄印图像也是普遍存在世界各地，有的学者认为与女性的生殖崇拜有关。从图像的形状看，或许能建立某种联系。

除阴山外，内蒙古其它地区也发现了很多岩画。乌兰察布岩画位于阴山以北辽阔的乌兰察布草原，这里是内蒙古的主要牧区之一。地势平缓，水源充足，草原上有一些断断续续的山丘和一排排堆积的石块，岩画刻于其上。已经发现的岩画数量大致在一万幅以上，已拓描下来的有一千余幅。[⑳]岩画题材与阴山一样十分丰富，以动物为多见，其它还有20多种（图6）。岩画时间跨度很大，早至石器时代，晚至清代以后。大致可划分为五个时间段：1.石器时代。图像主要是野生动物，有大角鹿、鸵鸟、披毛犀等，其中的鸵鸟图像有可能早到旧石器时期晚期。2.青铜时代到汉晋时期。出现了车辆



图6　人羊图　凿磨微痕刻　青铜时代　内蒙乌兰察布

图像，有单辕双轮车及有驭者的四轮车，还有勾喙嘴兽。3. 北朝至唐代。出现了20多个可能是突厥字母的符号，而且已经十分程式化，可能已经接近形成文字的初期阶段。4. 元代，画面上有年代。5. 明代至清代以后，画面出现有蒙文或藏文题记。[2] 总的说来，乌兰察布岩画是没有文字时代的、放牧人的作品。图像形式比较简略，有图案化甚至符号化的特点，尤其以动物图案化为多。

百岔河（白岔河）岩画位于内蒙古和河北交界处的百岔河流域，历史上曾经是山戎、东胡、乌桓、鲜卑、契丹、蒙古等北方游牧民族活动的地区。这里山高谷深，多悬崖峭壁，石质软而细，表面大多有一层较为光滑的岩面，宜于刻凿岩画。1981年进行的专题调查发现有9处48组岩画。[2] 图像以动物为多，其中最多的是鹿，数量上占有压倒优势，占有特殊地位，还有牧鹿画面，可见鹿已经被驯养，其部落可能以猎鹿或牧鹿为特色。其次有野猪、斑虎等野兽，猎犬、牛、马、双峰驼等家畜。还有一些图像似为天体星云和太阳神像，应与早期自然崇拜有关。人面像和人物图像也很常见，有一幅画面刻有八个人，均双手平举，其中三人似作手拉手舞蹈状。百岔河岩画的制作方法以凿磨为主，动物图像大多涂以白色颜料，个别涂以红色矿物颜料，少数为单线勾勒。图像表现方式以写实为主。制作方法与风格都和内蒙古西部的岩画不同，显现出地区特色。百岔河岩画的起始年代，可能与这一地区的夏家店下层文化有关，夏家店下层文化属中国北方青铜时代早期文化，距今约3500年至4000年，这个文化出土的陶器也是用白色绘图案，出土的猎获物有鹿科动物等，与岩画特征相似。

新疆：天山深处的生殖崇拜

新疆的岩画早在20世纪初就由中瑞联合科学考察团报道。但当时只是零星发现，没有普遍展开调查。[2]

新疆是我国发现岩画最多的地区之一，几乎遍布新疆全境，按地域位置划分，大致有阿尔泰山、天山、昆仑山三大系统。

阿尔泰山脉绵延于阿勒泰地区东北，东邻蒙古共和国，北接俄罗斯，长达1600多公里，林木茂盛，水量充沛，是新疆最好的牧场。阿勒泰岩画分布于阿勒泰地区七个县、市的32个地点，[3]尤其以阿勒泰县、哈巴河县和青河县最为集中。岩画形式以凿刻为主，并有少量彩绘。凿刻岩画一般刻在较硬的黑砂岩、板岩及花岗岩上，画面一般向东朝阳，分布于高山牧场、中低山区及道路两旁，而彩绘岩画多绘于洞穴中，以赤、白、黑色矿物质颜料绘制。凿刻岩画主要分布于阿勒泰县的乌拉斯特、云塔斯、克尔木齐、蛇川峰、喀拉塔斯山等地，布尔津县的伊其塔斯、俄罗斯塔拉、马拉塔斯等地，哈巴河县的唐巴尔塔斯、喀拉塔斯、杜阿特、阿克毕特等地，吉木乃县的唐巴尔塔斯、哈尔交山等地，富蕴县的沙依勒克等地，以及青河县、福海县的一些地方。彩绘岩画虽然较少，但它是新疆岩画的一个特色，主要地点有富蕴县的唐巴勒、哈巴河县的杜阿特、翁古尔、沙特乌俊、松哈尔、吉木乃县的哈尔交等地。[3]与阿勒泰接壤的俄罗斯和蒙古共和国境内亦发现大量的岩画，[9]形式与题材都与我国新疆阿勒泰岩画相似。阿勒泰有的动物图像如鹿的形象与蒙古共和国的鹿石图像完全一致，应有十分密切的联系。

阿尔泰山岩画以动物为主要题材，约百分之九十以上的画面都有动物图像（图7）。有人从动物学的角度分析了阿尔



图7　动物图　崖壁凿磨刻画　新石器时代　新疆阿尔泰山

泰山岩画，其中可以辨认的动物有九类：1.洞角类动物，这是阿尔泰山岩画中最多的动物图像，雌雄大部分都有角。主要有：盘羊（大头羊）、北山羊（野山羊）、岩羊、羚羊、藏羚、绵羊和野牛；2.鹿科动物。有梅花鹿、马鹿、麋鹿、驼鹿、驯鹿；3.犬科动物。有狼、狐狸、狗；4.猫科动物。有豹；5.骆驼；6.马科动物。有野驴和家马；7.野猪；8.象；9.鹰。[②] 在岩画中出现最多的是岩羊和鹿。从这些题材看，阿尔泰山地区曾经历过狩猎经济和牧放经济时期。狩猎经济的主要形式有步猎、骑猎、围猎（群猎）、射猎、追猎等，牧放经济的表现形式是骑牧、步牧、家犬牧狩、护牧、畜牧、争牧和牧场争斗等。在岩画动物图像中，野牛、麋鹿和象适宜在气候温暖地带生存，如今早已在阿尔泰山灭绝，可见该地区在八千年至五千五百年前是一个雨水充足、气候温和的时期。在这以后环境转冷，属于干旱半干旱荒漠草场，所以有鹿、骆驼、野驴和各种羊的图像出现。从动物学的角度对岩画中的动物种属进行科学鉴别，有助于正确理解画面，纠正一些因缺乏专业知识而犯的错误。除动物图像外，阿尔泰山岩画还有狩猎、乘骑、车辆、征战、太阳崇拜和神灵崇拜、舞蹈等画面。

洞穴彩绘岩画在欧洲发现多处，但在我国很少发现。因此，新疆的这类岩画就显得十分珍贵。阿勒泰的富蕴县唐巴勒洞穴岩画于1965年首次发现（图8），洞穴位于县城西北五十多公里的半山腰，山势雄奇，富有神秘气氛。洞高11.5米，深11.8米，岩画均以赭红色绘制，几乎遍布全洞，有人面形神灵、多个同心圆形、火炬形、徽记和符号、动物似的图案、古藏文宗教文字咒语等。[③] 由于有藏文的出现，所以它可能与西藏地区的民族宗教有关，其时代不会太早。

别列泽克河的洞穴彩绘岩画具有同样神秘的色彩。它于1984年被发现，位于泽克河上游的杜拉特山区牧道邻近处，共



图8 狩猎图 洞穴岩壁彩绘 新疆富蕴县

有两个较大的洞窟和五个小洞（风化之凹穴坑）。第一个洞，底宽约4.14米，高2.36米，岩画以深赭和赭色两种颜色绘于洞穴的正中、两侧和拱顶部位。在洞穴的正中部位绘有基本呈并列状的三个人形，其身体由两个顶点相交的三角形组成，身体为一粗直线，臀部正中有一短粗延线，据认为是尾饰。[②]洞窟右侧处又有二人，一人手部绘有鸟爪形之掌部分，另一人脚下绘有兽形，兽似作倒地状。洞内其它图像有野山羊、鹿以及符号和图案。第二个洞穴高约2米，洞口宽5至6米，洞壁有一形体颇大（尤如野牛）之兽形，以及一人，人有尾饰，与两腿呈马步状。其它五处小洞的岩画亦为赭色涂绘，图像有有尾饰之人形、半身人形、人面形（颇似玉蜀黍，头顶部有芒状线条）、似有角饰和鸟羽状物的人形、怪兽、几何形、符号和图案。这批洞穴彩绘岩画题材及形式较为特殊，与西北其它地区岩画不同，或许与史前文明有关，但还缺乏进一步的证据和研究（图9）。

天山山脉是新疆又一岩画密集区域，东部的巴里坤一带沿天山的各个山口几乎都能发现岩画。巴里坤位于丝绸之路北新道上，南枕天山、北倚巴里坤湖，属高山草原盆地，气候只有冷暖季之分。岩画分布在200平方公里的范围内，与新疆其它地方不同的是，巴里坤岩画中马和骆驼图像占有很大比例，体现了当地以马和骆驼等大牲畜为主的牧放特点，这种特点保留至今，这里的骆驼和马在数量和质量上都名震遐迩，今之巴里坤为新疆第一个“万驼县”。此外，巴里坤岩画中还有一些车辆图像，可能是高车人和匈奴人作。其中有的车辆形状高大宏伟，车辐达12根。史载古代高车人“唯车轮高大，辐数至多”[③]，或许“高车”之称谓与车辆高大有关。县城北部库克托贝山顶上有一幅人马围猎图被认为是北疆地区首次发现的围猎岩画，图中刻有14名手持长矛的骑士追杀一群鹿，



图 9　人面形神灵图　岩壁彩绘　新疆阿尔泰山

从中可看出围猎者的策略与计谋。据称在这个山顶上还刻有恐龙图像，[①] 这是颇使人困惑的，因为恐龙灭绝很长时间以后才有人类活动，人类怎么可能见到活恐龙呢？要么我们对所谓恐龙图像重新进行辨认，要么对恐龙生活的状况重新解释——这当然是更为冒险的话题。

昌吉地区发现的岩画有19处，主要有康家石门子岩画、米泉独山子岩画、北塔山库普沟岩画及大南沟岩画、阿什里村岩画。另外，在木垒县、奇台县、吉木萨尔县、阜康县、玛纳斯县等地还发现有岩画。其中最为壮观的是木垒县博斯坦牧场的岩画山，它位于县城以东30公里处，南依天山，源于天山深处的博斯坦河纵贯牧场，自古以来一直是一个优良牧场，当地居民现主要为哈萨克族。岩画分布在数十公里内的几条山沟中，山沟中有夏牧场和冬牧场，岩画多制作在冬牧场。其中又以和卓木沟和哈沙霍勒沟的岩画数量最多、最为密集。虽然在文化大革命中由于“农业学大寨”运动而大规模砸毁了不少岩画，但博斯坦牧场的岩画现存总数仍不下近万幅，这种密集程度不仅在国内罕见，在世界其它地区也少有。[②] 博斯坦牧场岩画的题材以动物、狩猎、牧放为主，动物以北山羊（大角羊）为最多，其次有盘羊（大头羊）、鹿、骆驼和马。图中出现的人物多戴有尖顶帽，与当地寒冷的气候有关，这种帽子一直流传至今。岩画中的印记十分引人注目，几乎凡是有岩画处皆有印记，有的单独刻在岩石上，更多的则和动物图像刻在一起。它们多为方形，中间刻有抽象化的装饰图案，各不相同。这种印记应是氏族、部落或家庭的代表符号，是占有牧场、草地或领地的标志，是代替文字的契约。在木垒县菜籽沟的古墓中还出土有两颗刻在石英石上的不同印记，墓中同时出土有青铜刀，说明它们是青铜时代的产物。这也可说明多数岩画的年代是青铜时代。20世纪初英

国斯坦因（A.Stein，1862–1943）在新疆收集到一些青铜制印章模，有正方形和长方形，边长在3厘米左右，印章刻有符号和动物图像，时间约为1至4世纪。[⑳] 这和岩画中印章纹的出现有一定的联系。在博斯坦牧场岩画中，有不少狩猎的男子赤身裸体，特别是将生殖器夸张得很大，这种突出和强调或许给我们两点启示：其一，体现了生殖崇拜和父权制的特点；其二，岩画的年代较早，早于那些普遍着衣的岩画。在这些岩画中，哈沙霍勒沟有一幅被解释为母权制的标志，因为画面中有一高大的女人盘腿而坐，前面有一些矮小的戴有尖顶帽的或骑马的男子。[㉑] 这种母权制的解释别具一格，但尚缺乏进一步的证据，姑且不论支持这个观点需要一批岩画而不是仅根据一幅岩画，盘坐的“女人”是普通的家庭主妇、部落首领还是一个宗教偶像（不论男女）更是值得考虑的问题，不能排除有多种可能性。对岩画的解释是相互联系的整体，对一幅画面的不同解释可能导致到对古代历史和生活状态理解的巨大差异。

呼图壁县康家石门子岩画与新疆绝大多数岩画都不同，它不是主要表现动物而是主要表现人，突出生殖主题，这甚至可称之为中国一绝。该处岩画位于县城西南约75公里海拔1500米高的天山腹地，岩画刻划在一面平整的岩面上（图10），画面面积约120平方米，画面上部距地面约10米，下缘距地面约2.5米。石面共刻有数以百计的人物，大小不一，其中大者过于真人，小者仅一二十厘米，有男有女，或立或卧，多数男像都清楚地表现了生殖器，甚至还有男女交媾的画面。[㉒] 如此宏大规模表现生殖主题的岩画国内仅见此一处，国外也罕见报道。这些图像的刻制可能有先有后，但总体上应属相似的文化范畴，或为同一氏族、部落。图中男女形象有明确的差异：男像有生殖器，臀小腿细（图11），而女像有细腰带、



图 10　生殖崇拜岩画（描摹图）崖壁敲凿磨刻　新石器时代　新疆康家石门子



图11　生殖崇拜图　岩壁浮雕画　新石器时代　新疆康家石门子

臀宽腿粗、形体上一般也略大于男子。人像的分布似乎有些杂乱无章，但还是有一定规则的，中部最上方最大的一尊像是女像，高达2.04米，作直立状，双臂侧向抬起，左手向下、右手上举，头顶有一根直线状饰物。她身旁的几尊像在形体尺寸上依次递减，也都是女像，动态与她相同，但头部多为双角状饰物，其中一人还是四角状饰物。在这些女像中间，杂有两对较小的动物图像，动物直立且相对，靠近大女像的一对无生殖器，为雌性，另一对有挺起的生殖器，为雄性。这两对动物被解释为“对马”，连同这些女像一起被解释为“环绕对马裸舞的女性”。[⑧]这种解释有些牵强，它没有考虑到时间的因素，也没有解释为什么人物出现有规律的大小差异。首先说“舞蹈”，整幅岩画中出现的人物几乎都是这样的动作，不妨看作是“标准像”。道理很简单：这些人物像是历经数十年甚至数百年之久由不同辈分的人添加续凿而成，它并不是按照祖辈制定的完整草图而表现一个“集体舞蹈图”，所以不能看作是一幅完整的情节性绘画。其次说“环绕”，两对动物并不是众多女像的中心，而是插入在女像中间的图像。况且“马”的特征并不明确，这种图案式处理手法与其它绝大多数动物图像不同，应具有某种“族徽”的性质。类似的对称性动物图像在中亚一带十分常见，以龙或某种神兽为多。一种可能的解释是：这是一个以这种动物为崇拜标志的氏族或家族在若干代里先后刻下的图像，其中形体最大位居正中的具有最高地位，愈向左形体愈小，辈分或地位愈低。这组女像之下，是一大群男女参半混合的图像，男像都刻有粗大挺立的生殖器，以表现其性特征和生殖主题。这些图像大致可分为几类：1.男子像；2.少量的男女交媾像；3.成队的小人像，应是表现子孙后代繁殖昌盛；4.少量的双头像，即两个头共一个身体，或表现男女交合，亦或为生殖之神像——在形体上比其他人大，

尺寸为1.70米高；5.动物，除有羊、马、鹿等常见动物外，左侧有一大一小两只虎，虎鞭勃起，虎旁共有三只弓箭相围，对准大虎。有人认为虎作为雌性因素出现，与画面中的女性形象是等值的，同理，画面中的马是男性的代表。[②] 又有专家认为这是表现宗教图腾信仰，是对虎的崇拜。[③] 恐有不妥，似乎没有哪个民族将自己的图腾咒以箭射。这里可能有两层意思：一是希望猎取野兽，二是希望野兽同样繁殖昌盛，使人能够有丰富的猎物。关于这幅巨大岩画的年代，有专家认为在公元前一千年的前半期，但不会早到距今三千年以前，其主要参考依据是邻近木垒县原始社会晚期的村落遗址中出土有造型逼真的石祖。[④]然而我们从画面的位置和人像尺寸上可以看到，画面最引人注目的是一群女像，她们很可能凿造于有突出生殖器的男像之前，换句话说，岩画可能始于母权制时期，在父权制时期又得到大规模续凿，这时才凸现出生殖崇拜的主题。

相同的表现男性与生殖崇拜的岩画还发现于天山以北其它地区，如巴尔鲁克山北部的裕民县巴尔达库尔岩画。岩画主要分布在巴尔达库尔山西侧山坡及山顶，约有300多幅。与康家石门子岩画不同的是，这里的男女交合图更多，人物因要表现交合状态而多呈侧面像。还有狩猎、牧放等场面，同时相关的动物图像更普遍，有牛、羊、马、鹿等，其中牛的图像被认为是图腾。[⑤]由于这处的人像比康家石门子岩画粗糙，仅具头形，而康家石门子岩画的人像已五官分明，因此有人认为它比康家石门子岩画更早。[⑥] 此外，在伊犁地区的阿吾拉勒山南麓尼勒克县阿克塔斯牧场却米拜沟谷高岗上、新源县则克台镇江铁木尔勒克村洞买勒山上及阿克赛衣岩石上，都发现有表明男性生殖崇拜的岩画。

新疆是否有母系社会的岩画呢？又一处洞穴彩绘岩画，

即伊犁地区特克斯县的乌孙山岩画再次向我们展示了这种可能性。这个洞穴在阿克塔斯山海拔1850米处，洞穴面积48平方米，洞高2.5至3米，洞口宽5米左右。洞口右面岩壁画以赭色绘画有两匹马、两只羊、三个太阳、一个月亮、一个印记。洞穴内的岩画均以红色绘，有三个太阳，其中一个较大，似光芒四射状，有三只大角羊、一只盘羊、一匹马，而在洞穴正中岩壁十分醒目地绘有一女性生殖器，左上有一印记。洞底还有一块2米见方的睡觉用光滑石板。这里向我们显示了两种崇拜：太阳崇拜与女性崇拜。对太阳的崇拜在世界上大多数民族的历史上都曾经存在过，古代居住在伊犁地区的先民也不例外，每年都有祭祀太阳神的活动，至今哈萨克中有“祝你的太阳永不落，祝你幸福”的祝词。乌孙山岩画正是其远古源头。洞穴岩壁正中突出的女性生殖器清楚地表明了远古人的女性崇拜特征，以及祈求繁育子女的愿望。而洞内外不同的两个印记，可能有大、小氏族的从属关系。[⑨]

南疆是新疆又一岩画宝库，主要集中在两个地方：一是库鲁克山西段的兴地，二是昆仑山以北且末县莫勒恰河出山口附近。兴地离罗布泊边的楼兰遗址不远，其实约当新疆的中部。英国人斯坦因和瑞典人贝格曼分别于1914年和1928年先后来过此地考察。兴地的岩画集中在兴地河边的悬崖峭壁上，左右之间相距约50多米，最大的一处刻在一块面积约90平方米的岩石上，各种图像约有300多个。有大角鹿、虎、野牛、雁、鹰等野生动物，有羊、牛、骆驼和马等家畜，有围杀野牛等狩猎场面，也有牧放和车辆等图像。有一幅画面表现一牧人赶着几匹马和一群羊，后方是两棵枝繁叶茂的参天大树，树后露出半个太阳，太阳放射出光芒，画面似乎有前后空间，其表现手法与西方风景画的焦点透视法颇为相似。

且末县的岩画主要集中在莫勒恰河东岸的半山腰上，图

像约有四五百个，可分为14组，呈不规则阶梯状排列，最大的一组岩画面积为12.7平方米，一般面积在1至5平方米之间。题材类别有动物（约占总数的60%）、狩猎与牧放、手印、征战、舞蹈与杂技、图案与符号等。[⑧] 在动物图像中，又以羊数量最多，约占50%，牛占20%，其它动物有马、野牛、鹿、狗、骆驼、熊、野猪、虎、狐狸、蛇、鹰等。如此众多的羊，反映了古代羌族的生活特点，《说文解字》有："羌，西戎牧羊人也。"手印图像也是这里的一个特色，约有30余个，多掺杂在动物群中，应是一种象征语言，或表示"我占有"之意。有一些图案应是卐的变化纹，这种纹饰在古代中国、印度以及其它文化中都存在（图12）。

南疆的这两处岩画地点都处在经由楼兰的古丝绸之路上，然而尚未发现与丝路贸易或中外交往有关的明显图像证据，或可说明它们主要凿刻于西汉张骞大规模开通丝绸之路之前。

甘肃：黑山湖畔的猎牛部落

甘肃自古就是内地通往西北丝绸之路的要道，也是各少数民族尤其是游牧民族的聚居之地。甘肃岩画主要分布于祁连山、黑山、马鬃山、花佛山、石包城和大河等地。

1972年首次被农场职工发现的黑山岩画在甘肃岩画里最为著名。黑山为马鬃山系的一支，位于河西走廊西端嘉峪关市西北约20公里处黑山湖附近，与祁连山相对峙，海拔约2800米，山势复杂，地形险要，是嘉峪关市北的天然屏障。岩画主要发现于三个沟道：四道鼓心沟、红柳沟和磨子沟。四道鼓心沟发现岩画100多幅，红柳沟发现30多幅，磨子沟还有几幅。[⑨] 这些岩画分布在山沟两侧的崖壁上，画面大小不等，高0.2至2.4米，宽0.3至3米。一般距沟底在0.5至3米高度，有



图12　动物图　岩壁敲凿磨刻　新疆且末县昆仑山

一些站在路边伸手可触及。岩石坚硬光滑，表面呈黑色或灰白色。岩画绝大多数都是敲凿而成，这是黑山岩画的一个特点，少数为磨刻或线刻。三个山沟的岩画在内容和手法上都有差别，反映了时间和作者的不同。动物图像仍然是黑山岩画中最多的图像，多以狩猎形式出现，狩猎的野生动物有野骆驼、野羊、麋鹿、赤鹿、梅花鹿、虎、牦牛，以及雁、野鸭、飞鸟和鱼等，其中以野牛为最多，而牧放画面很少，可见有马、牛、羊等家畜，可知当时主要是狩猎经济。弓箭是主要的狩猎武器，狩猎的形式有几种，有骑马射猎、有徒步射猎、有围猎等。有些围猎的场面比较复杂，野兽动态生动，野牛扬尾抵角，神情凶猛，显示出作者的造型能力和驾驭画面的娴熟技巧（图 13、图 14）。

出现在岩画中的人物似乎都有某种特定的情节，或射猎、或操练、或舞蹈。操练（舞蹈）中的人物形象十分有特点：均为站立状，身着长袍，头顶有又长又尖的羽饰，或为雉鸡尾。双腿分开，或双手叉腰，或一手叉腰、另一手抬起。一般都排列有序，前有一身材高大者，头饰更长，应是首领。这种图像不一定是某种具体的操练阵式或舞蹈，很可能是一种展示部落实力的形式。随着衣袍的普遍出现，反映出这些图像的年代不会太早。

红柳沟位于黑山南部，岩画内容有殿堂、佛像、佛塔、卐字符和藏文题记，以及羊、鹿、牛、骆驼、虎等动物，还有一块明代万历年间的摩崖石刻碑。这些佛教图像的年代大致在唐代至宋、元间，显然和四道鼓心沟的众多岩画是全然不同的两回事。

除了黑山岩画外，甘肃省靖远县吴家川和肃北大黑沟也报道了两处岩画。吴家川岩画凿刻在两个红砂石岩面上，无一定布局，看来是陆续刻上去的。有鹿、石羊、鸟、狗、马和

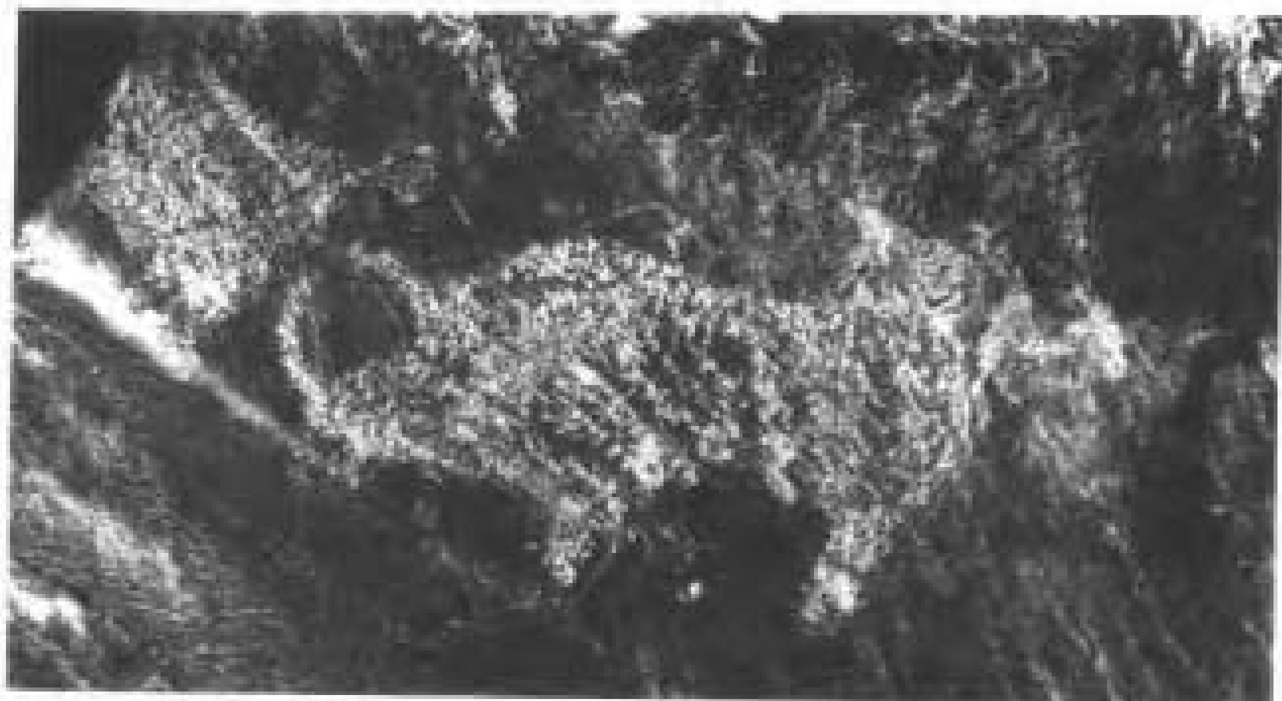


图13 野牛图 岩壁凿刻磨刻 新石器时代 甘肃黑山



图14　狩猎图　石壁敲凿磨刻　春秋至西汉　甘肃黑山

乘骑者等图像，其刻画方法比黑山岩画原始，可能要早于黑山岩画。[⑱] 大黑沟岩画以动物图像见多，有野牛、鹿、大头羊和青羊、大象等，还有一些身穿长袍、头戴尖顶帽、脚穿大头靴的人物图像。

对于黑山早期岩画的作者和时代，学者们相继提出了不同的推测。⑴有人认为可能是羌族、大月氏或匈奴族早期的文化遗物。[⑲] ⑵也有人认为是柔然、突厥或吐蕃族的作品。[⑳] ⑶有人认为是9世纪吐蕃牧民的遗留。[㉑] ⑷或说是古老民族月氏人所刻。[㉒] 显然，作者与时代是联系在一起的问题。究竟能早到什么时候呢？有人对凿刻岩画使用的工具进行了推测，由于黑山石质非常坚硬，一般铁、石器无法凿刻，认为可能是加钢的铁凿或非常坚硬的砾石。如果使用了加钢的铁凿，那么他们应有相应的兵器（如同汉族已广泛使用的刀、剑之类），为什么没有在岩画中出现呢？现在我们从画面上可以比较明确的是：他们以狩猎为主，有社会结构和组织，人与人有了等级差别，他们有装扮自己的意识，已经有了衣袍，但尚未普遍使用金属兵器。他们不会是史前部落，但晚到汉代以后的可能性也不大。有人认为，甘肃岩画的年代上限可能会早到旧石器时代晚期，但大部分岩画是春秋战国至秦汉时代的遗存。[㉓] 这个猎牛的部落到底是生活在哪个时期的哪个民族？或许，只有这些黑色的岩石才最清楚。

宁夏：贺兰山下的奇异人面

宁夏岩画是我国北方又一岩画宝库，它数量多，分布广，时间跨度长，从属的民族多，题材内容丰富。大体上可分为贺兰山和中卫县两个岩画区。

贺兰山位于宁夏西北部，与内蒙古阿拉善左旗相邻，贺

兰山东侧为宁夏，西侧为内蒙古（亦有丰富的岩画），山脉全长250公里。1969年开始发现岩画，总数估计在万幅以上，仅宁夏文物考古工作者登记和拓描的就有2000多幅。从北向南有20多个岩画分布点，主要地点有青铜峡广武乡广武沟、回回沟、苏峪口、贺兰口、插旗口、小西佛口、大西佛口、归德沟和小枣沟黑石峁等处。其中以广武沟、苏峪口、贺兰口、大西佛口、归德沟的岩画数量较多，也较为集中。图像题材有人面像、动物、狩猎、牧放、太阳与云、手印、脚印、禽爪印、舞蹈和娱乐、巫师、车辆、战争、植物和符号等。[①] 贺兰山岩画基本上都是凿刻，唯近年在平罗县白芨沟发现了彩绘的洞穴岩画，洞穴位于贺兰山东麓，大可容数百人，图像共37组，36组以赭色绘制，1组为凿刻。岩画制作于人们难以立足的洞窟夹缝的岩石上，富有神秘色彩。题材有动物（北山羊、马、蛇、狗等），狩猎、乘骑、标志或符号。据认为时间在青铜时代至早期铁器时代。[②]

人面像是贺兰山岩画中最具特色的图像。以银川市西北贺兰县贺兰口发现最多。此处是贺兰山早期岩画的代表，岩画约有200多幅，人面像几乎占全部图像的五分之四。[③] 人面像的形状各不相同（图15），千奇百怪。有的比较简略，只刻一个头形轮廓，在内加上道道或圆圈；有的五官俱全，接近人的生理结构；有的没有眼睛只有眉毛、鼻子和嘴；有的在头形轮廓外加上一周刺芒状物，或表现刺或表现光；有的面部刻有直道或数道弧形纹；有的头顶加有动物犄角；有的在头顶加上禽鸟类羽毛；有的在头部四周还刻有饰物；有的似戴有尖帽。有的似笑，有的似怒；有的满脸长毛似猴头；有的似乎是当时人的面具或狩猎者的伪装。人面像或单独出现，或许多个连缀在一起，形成大规模的人面像群。这些被我们姑且称之为“人面像”的图像显然不是在具体描述现实中存在



图15　人面像　岩壁琢磨刻制　西夏　宁夏贺兰山

的事物，其手法是半抽象的甚至符号化的，然而它们各不相同，具有相当的灵活性。这些人面像是什么？有何意义？为什么各不相同？为什么有的地方很集中而有的地方几乎没有？又是谁在何时刻造了它们？没有人能够给出令人满意的答案。我们似乎可以推测，它们是一种原始宗教信仰的产物，具有某种神秘而神圣的意义。它们可能是想象中的各种神灵：天界的、自然的、山川的、河泽的、大地的，或与风雨雷电有关，或与黄河洪水有关，或与繁衍生殖有关，或与狩猎有关，或与祛除瘟病有关……如此等等。总之，它们是超自然的、超人类的神秘力量的象征，是神的替代品，富有创造力地想象和表现它们、虔诚甚至沉重地膜拜它们、向它们反复祈祷，人们就会获得相应的结果与报答。贺兰口可能是一处公共的祭祀中心，岩画作者们都熟知造像规则，而观看者也熟悉观看的规则，代代相传，如同驾驭一种通用语言一样。后来可能遭遇某种大的灾难，流传在这些部落的这种视觉语言被迫放弃或失传了。

太阳图像也是贺兰山岩画的一个特点。太阳有的被表现为光芒四射，有的在下面刻一横线表示地平面，有的在正中刻有圆点。与太阳有关的图像是云朵，往往用图案化的重圈纹表示，相似的图像在新石器时期彩陶上可以发现。

动物图像仍然是贺兰山各地岩画中出现最多的图像，有野牛、野马、骆驼、大头羊、北山羊、马鹿、蛇、兔、驴、狼、豹、狐狸、豺、虎、鱼、飞禽以及一些家畜等。由于贺兰山濒临黄河，所以出现了其它岩画中没有的鱼类图像，如苏峪口的一幅鱼图，高11厘米、宽30厘米，大小如同真鱼，刻划得轮廓分明，有嘴有尾，写实性很强。虽然岩画中兽类很多，但牧放图不很多，主要有一些牧羊图。狩猎图比较常见，有猎羊、猎鹿等，主要分布在大西佛沟、小西佛沟和苏峪口，看来

这些地方是主要狩猎区。狩猎工具主要是弓箭，猎手常带有狗，可能在行猎时有伪装，猎人头戴犄角、身披兽皮、臀后系有尾饰。

巫师图像是一种比较特殊的岩画，巫师多为上举双手，五指分开，两腿叉开，脚尖向外，戴有头饰，有的还裸露女性生殖器，显示出巫师是女性。小西佛沟的一个巫师双手合十，作跪倒状；回回沟有三个巫师像，作双手上举祈祷状。

贺兰山以南的中卫县也发现有2000多幅岩画，主要分布在黄河以北的北山和黄河以南的香山，北山岩画的主要分布点有大麦地、石房圈、新井沟、大通沟和黄河坡，其中1000多幅在北山山中的大麦地。香山岩画约有百余幅，分布在石羊沟、石马沟、大井沟、骚胡槽子、南井沟、红石水沟等地。题材与风格形式与贺兰山大致相似。[⑨]

宁夏岩画到底作于什么时期呢？有专家认为，它们延续时间很长，可将其分为前后五个时期：[⑩]

(1)新石器时期，贺兰口的人面像为其代表；

(2)青铜器时代至早期铁器时代，有部分人面像延续至这个时期，还有一些械斗图、虎图也属于这一段，而鹿图像更加典型。在俄罗斯和蒙古共和国境内发现有大量鹿石遗存，其年代为公元前七世纪至公元初，贺兰山岩画中的鹿图像与之极其相似，应为相同时代作；

(3)北朝至唐代；

(4)西夏时期，出现有西夏文题记；

(5)元、明、清代，主要是佛教题材。

有些学者认为，贺兰山岩画的兴盛期为青铜时代至早期铁器时代（相当于商周至秦汉时题），并从岩画中车的形式与结构、鹿图形进行了论证。[⑪]

第二节　西南岩画：涂绘在峭壁上的红色武士

西南岩画较为集中分布在云南、广西、贵州及四川的少数民族地区，与北方以凿刻为主要形式不同的是，西南这些地区的岩画以彩绘为主，在时代、题材内容方面也不相同，体现了浓厚的地方特色。

云南：边陲山民的历史百科

云南省西南部、南部和中部地区都分布有岩画。发现岩画的县有沧源、怒江（匹河、腊斯底）、耿马（大芒光）、路南（石林）、元江（它克）、弥勒（金子洞）、邱北（狮子山）、宜良（阿陆龙崖）、西畴（狮子山）、麻栗坡（大王岩、老银山崖）等，共计23个地点，1500多个图像。其中图像最为集中、最有代表性的是沧源岩画。

沧源县位于中缅边境，现为佤族自治县，县内多山多河，森林较多，自然条件优越，适合人类和各种动物生存以及多种植物生长。县内岩画分布比较分散，已累计发现有10个地点，计66组，约800个图像[9] 岩画均以红色颜料绘制在平滑的石灰岩表面，离地面的高度在1.2米或6.7米不等。经化学分析，颜料的主要成分是铁，应是用当地的赤铁矿石加工而成。

沧源岩画的题材十分丰富，以人物图像为多，约占总数的70%左右，人物像一般高5至20厘米，主要是正面角度，双手伸向两侧，双腿分开，略呈“大”字形（图16)。基本上没有衣服，只有局部地方有装饰物，人像的躯体得到强调，通常表现为倒三角形，一看便知具有男性特征。少数像画有生殖器，以强调性特征。其它还有动物、神像、房屋、自然物、



图16　群舞图　崖壁彩绘　新石器时代　云南沧源

符号和手印等。这些图像为我们展现了当时社会生活的方方面面，堪称地方历史的百科全书。反映人物活动内容有狩猎、牧放、战争、舞蹈、原始宗教活动、杂技以及村寨等，以男人活动为主。人们以各种饰物装饰身体，如头插羽毛、戴兽角、饰兽尾、耳戴饰物等。房屋的样式有巢居的树屋式和干栏式，如第五地点的一幅巢居图，画一屋建于树上，树下有几人。另一幅场面宏大的村寨图则以圆形表示山头和村寨范围（图17），沿圆形画干栏形房屋若干，又在中间画有房，大约表示建于山顶，残存的画面上共有13座房屋。有趣的是这些房屋都与圆形垂直，连在一起看时便是相互颠倒的，观看时需要观看改变观看角度，依次旋转。这种透视方式与古埃及壁画不谋而和，体现了原始艺术思维的特点。另一幅第七地点的被称之为“圆舞图”的岩画也采用了相同的透视方式，中间画一圆圈，沿圆圈站立五人，手平伸向两侧，人物均垂直于圆圈，相互呈颠倒状。这个画面一般被解释为舞蹈，其实圆形应当是表示山头或势力范围，站于四周的人表示占有此山，或此山的部落结盟对敌。双手平伸是一种表示人的一般图像，或称标准像，相当多的岩画都是这样表现的，只是因为五人连成了一圈，便使今人感觉与舞蹈形式相吻合而误生此意。

原始宗教活动是沧源岩画中最具神秘性的画面。神的形象多为人兽混合形，即人头或人体加上某些动物的躯体或局部。如第七地点一个“鱼尾怪异人形”(图18)，为大耳无足人形，正面，双臂为圆弧形展开，下体呈鱼尾状。或与《山海经·海内南经》所描写的“氐人国在建木西，其为人人面而鱼身，无足”有关。[⑨] 又如第三地点“人身鸟翼形”，中间作人体形状，双臂平展，下有一大弧形，画有密集长线表示羽毛，作巨鸟展翅状。这种图像并非个别。第七地点另一个太阳神的形象比较清楚：画一圆形（图19），四周以放射状短直线表示

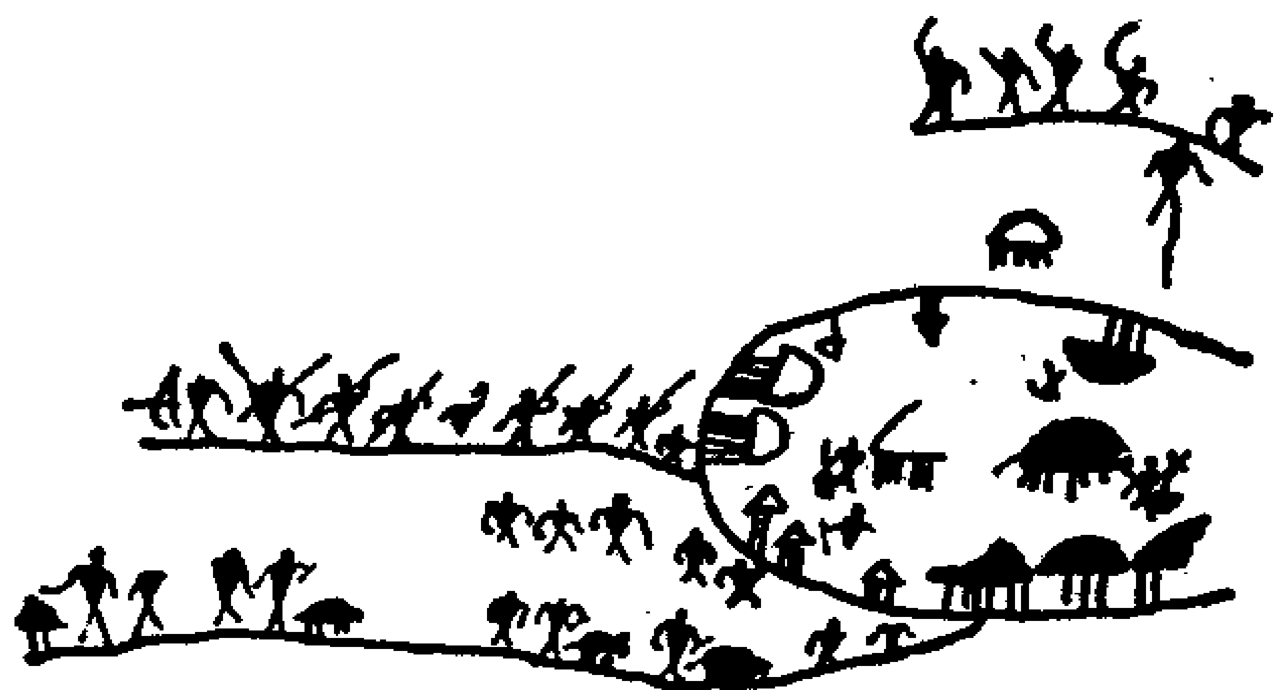


图17　村寨图（描摹图）　岸壁彩绘　新石器时代　云南沧源

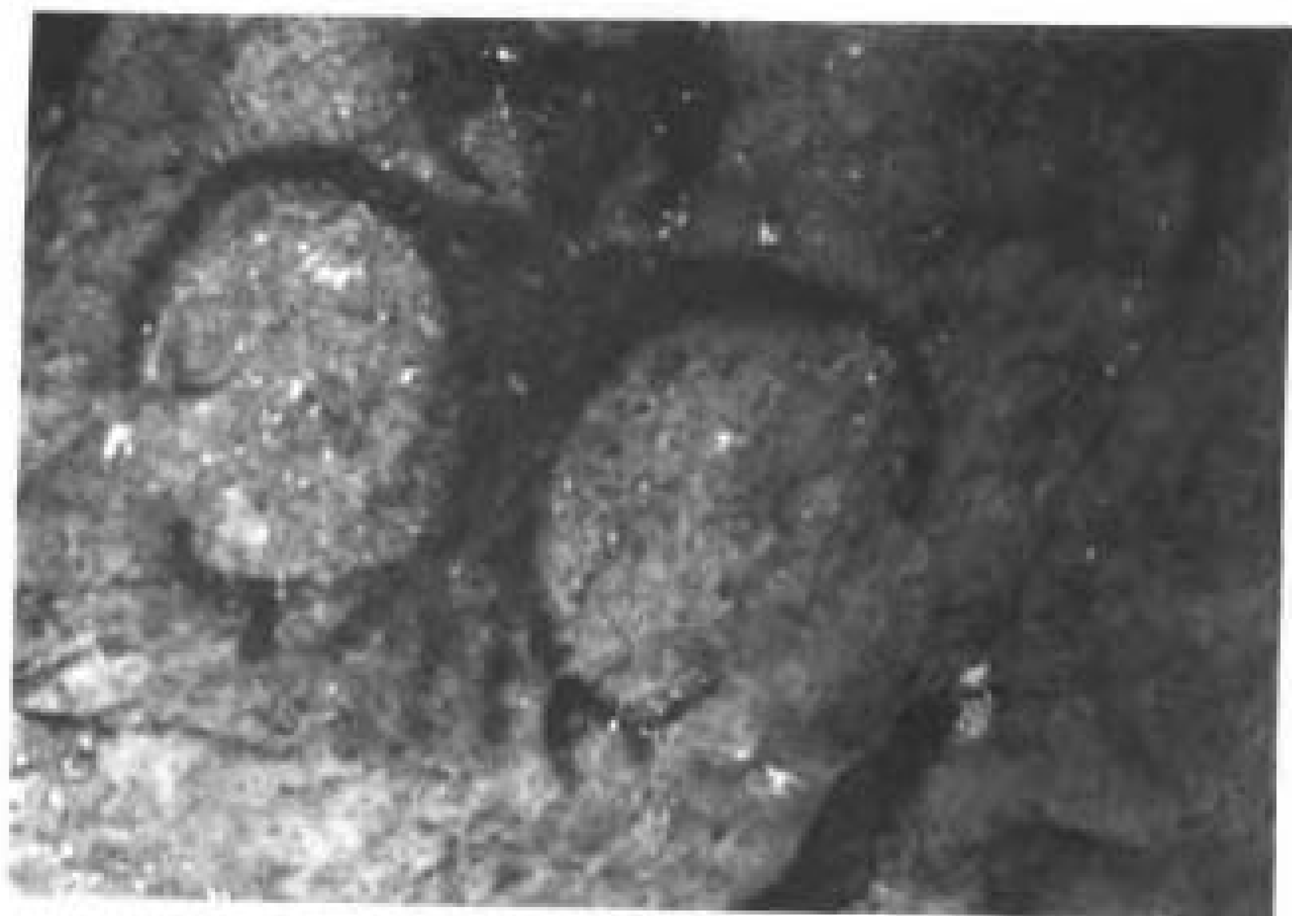


图18 鱼尾怪异人形 崖壁彩绘 新石器时代 云南沧源

光芒，圆中有一人，作武士状，右手执短兵器，左手持弓（盾？）。圆形外又立一人，左右手执兵器同，唯头戴高大的两根羽饰，其高度远超过人形，为巫师或部落首领形象。巫师身躯呈倒三角形，与一般人形相同，太阳神身躯略呈方形，稍与人异。有人认为这是后羿射日的故事，但只有一个太阳，并不相符。持弓箭并不一定就表示“射日”，它是武士或战神的一种“标准像”，在沧源岩画中反复出现。或可解释为作者将太阳神理解为最强悍的武士，在原始人心中这是最有威力的形象。无论如何，这是中国早期绘画作品中最为明确的太阳神崇拜图像。巫师的形象各不相同，或头插鹿角类饰物，或手持奇异之物，或将太阳绘在头顶或手上。实际上，巫师像与神像很难区分清楚，巫师本来就被看作是人与神相沟通的桥梁，或就是神灵的代表与象征，在岩画中通常是合二为一的，或可称作“神巫像”。

动物图像约占总数的20%左右，仅次于人物，有野兽和家畜两类。野兽是狩猎的主要对象，有马鹿、豹、猴、象、野猪、麂子和鸟类等，使用了弓箭、长矛、设栅和围猎等方法。还有一些野兽并不出现在狩猎场合，可能具有某种寓意或象征性，其意不明，如蟒蛇。家畜主要有水牛、瘤牛、猪和狗，常见有人牵着牛的画面，应是表示占有财富（大家畜）。

沧源岩画中出现了一些什物、自然物和符号。什物有弩、盾牌、矛、牛角、木栅、套索，多与狩猎或战争有关，当是一种威力的象征，还有某种咒语的作用。自然物图像有房屋、道路、树、山、岩洞、植物等，不过这里面有的图像具有较大的推测性，如道路、植物和岩洞。一些出现在岩画中的抽象图像我们看作是符号，多为几何形线条，可能与记事、记数或路标有关。

沧源岩画的年代始自何时一直众说纷纭，没有定论。近

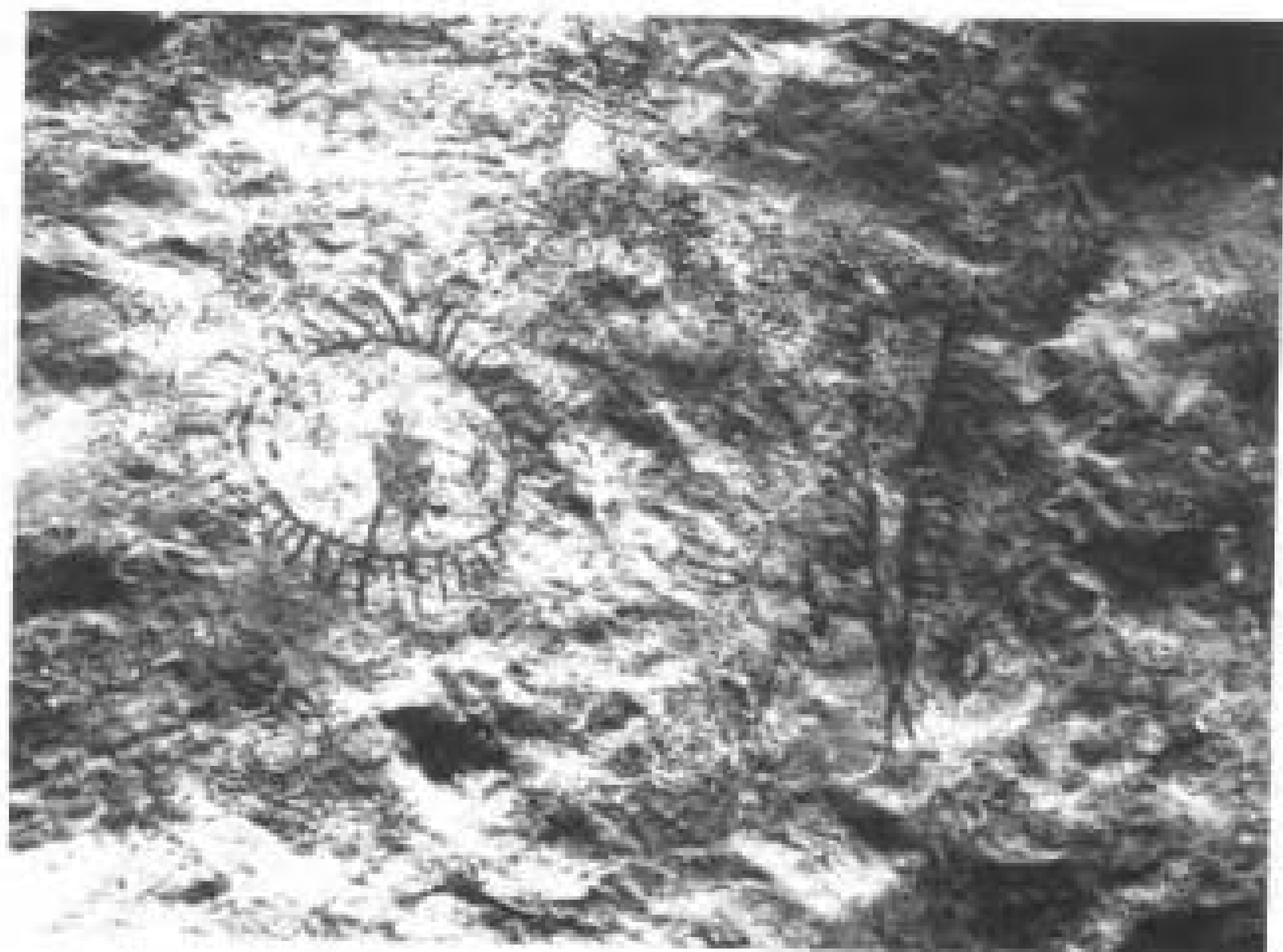


图19　太阳神与巫师　崖画彩绘　新石器时代　云南沧源

年来的研究表明，它很可能始自新石器时期。云南省博物馆在沧源岩画点之一的丁来岩画点石崖下面清理了一处新石器时期遗址，出土的石棕枪头与岩画图像吻合。[⑯] 遗址的主人极可能是岩画的作者。中国社会科学院考古研究所实验室对沧源岩画上一处遮盖住图形的石灰华作了放射性碳14测定，年代为距今3000年左右，岩画在这块石灰华之下，说明岩画要早于这个时间。又用孢粉法进行了测定，时间在距今2500至3500年间。[⑰]云南新石器时代晚期遗址一般在距今3000至4000年左右，因此有人认为，沧源十个岩画点中，绝大部分都属于新石器时代。[⑱]

耿马傣族佤族自治县大芒光乡的岩画虽然规模不大，却是又一处值得注意的岩画。该岩画画面高5米，宽10米，残存39个图像。画面上部绘一巨蛇，蛇下一人头戴羽饰，双手平伸，臂膀下画羽翅，作展翅状。再下面有两个人物及一犬，有一大手印、执弓猎人与野牛，另几人有尾饰。右下方绘有一陶器。[⑲]图像以红色为主绘制，但有7个图像使用了黑色，这是与沧源不同的。在风格上，人与动物都比较写实，具有一定的动感。附近曾发现有石佛洞新石器时期遗址，出土有大量石器、陶器和碳化谷物，还出土有残留红色的调色用具。遗址与这个地区的岩画有密切关系，据推定，大芒光岩画属新石器时期之作。[⑳]

麻栗坡县毗邻越南，县城东约一公里处的大王岩岩画与云南绝大多数岩画都不同，其中1号岩画现存画面高8米，宽6米，有25个图像。这幅巨大的岩画用红、黑、白三色绘制，显现出一体性构思。画面以红色为底色，主体部分并列画有两位高达3米的神像，神像为了正面立像，身体以黑色绘，双手反叉腰部，手腕外折，两腿分开。眼睛及眉上涂白色，脸颊四周涂黑色，从额至鼻子亦涂以一条粗壮黑线，鼻子以下亦

涂黑，头顶戴有装饰性高冠。二像似为一男一女。头部顶端和脚下绘有水波纹或云雷纹图案，二像各有一手中垂下白色带状物，与下面的图像相联系，下面为三头牛、带尾饰的舞蹈者和其它图像。舞者两手上举，双腿叉开，似作祈祷状。此图的主题应当是二神像与供奉者。当地壮族百姓把这两位神像看作保护神，并认为其中一位是壮族祖先侬智高的“影身像”。据壮族神话，黄狗与少女交配而生下侬智高，他英武过人，战败后化为青烟而去。这个神话的流传不知始自何时，但将这两位巨大神像看作是祖先崇拜是有说服力的。有人认为这幅岩画的年代也是新石器时期，[⑩]但从它成熟而与众不同的表现手法、神像的造型及与供奉者图像的关系看，都与早期岩画不同，可能要晚得多。显然，云南各地的岩画并不是同一时代的产物，前后相差几千年。

广西：左江两岸的骆越英雄

左江发源于越南北部，向东入广西，是流经广西西南部的一条河，又称丽水，上游的水口河与平而河在边境县城龙州汇聚后始称左江，入邕宁县后与右江汇合而成邕江，两岸山青水秀，风景如画。岩画绘在左江沿岸、支流及附近峰林石山的山壁与断崖上，20世纪50年代以来，已发现有70多处岩画。其中年代最早的是靖西县同德乡罗果村弄英屯的岩怀山岩画。

靖西县位于左江支流黑水河的上游，该处岩画包括有岩刻与岩绘两种，作于岩厦和洞内。这批岩画有时间早晚之别，早期岩画有用红色颜料绘成的狩猎图、女性生殖器图，磨刻的女性生殖器图、太阳纹等。狩猎图有两幅，各画一只野兽，一在洞内岩壁高处，高40厘米、长80厘米，一在岩厦外高处，

高49厘米、长71厘米，都是以粗线条描绘的大型野兽。绘在洞内的野兽身上绘有线条以表示套索，并有表示受伤的血样图形。岩厦外侧的野兽张开嘴巴，背、腹、尾巴都用两条相向的弧线表示，前脚用一根直线、后脚用两根直线表示，前后脚之间画一连线表示该兽已被捕获，腹下部有一直线表示抬野兽的杠子。绘制和刻制的女性生殖器共20幅，太阳纹18幅，11幅钻刻的圆形窝坑近似星象图。广州市地理研究所对洞内红色野兽图的碳酸盐堆积物进行了碳14年代测定，距今为24940±570年。[8]这批岩画的形式的确与左江流域的大多数岩画不同，如果测定的年代能确定为岩画的年代，那么这将是中国最有可能的旧石器时期岩画。

左江流域岩画中规模最大、图像最为集中、场面最为壮观的是两处都被称之为“花山”的地方：宁明县耀达花山和龙州县棉江花山。“花”乃“画”之讹转，盖因四周山崖上布满岩画而称“画山”，音转而为花山。有此地区的岩画已经明确记载在清代的文献中，如光绪年间《宁明州志》有：“花山，距城五十里，峭壁中有生成赤色人形，皆裸体，或大或小，或持干戈，或骑马。……又按，沿江一路两岸，崖壁如此类者多有。”又如嘉庆年间《广西通志》卷一〇五有：新宁州（今广西扶绥县境）“画山，州东三十里，灵异变现，有仙人影。”1954年以后，广西博物馆等专业单位及学者逐渐开始了系统调查研究，在左江流域长达200多公里的地区六个市县发现了岩画，计宁明县5处，龙州县15处，凭祥市1处，大新县1处，崇左县25处，扶绥县23处。

左江岩画大多绘制在高耸、宽大而平整的临江崖壁上，约有80%在水流湍急的河水拐弯处。一般高出江面10至40米不等，个别也有高至120米（赫头山岩画）。全部用红色颜料绘制，经国家文物局鉴定为氧化铁。岩画图像的绝大部分是

人物，占全部图像的95%以上。一般人像高度在60至100厘米之间，最大者约3.5米，最小者为30余厘米。此外也有一些动物及器物图像（图20）。

人像的造型主要有正面和侧面两种，而以正面为多见。正面人像形成了一种模式：两臂左右展开，曲肘上举，有的五指伸开。两腿亦与双手对称，作分开半蹲，躯干上粗下细，腰间或佩有刀剑（首领）。一般没有细部描绘，形象总体上呈“蹲马步”状。侧面像不如正面像数量多，一般作全侧面角度，曲肘举手，双腿前迈半蹲，上下对称，造型如正面式。这种图式在范围和时间上都很普遍，形成了一种地方造型特征。与云南沧源岩画相似的是，人像几乎都是裸体，只是局部有一些装饰物。大多数像没有表现性特征，少数男像在胯间画有粗大的生殖器，少数女像画有乳房、大腹，有的还在胯间画一圆或椭圆表示女性生殖器。虽然多数像不以性器官来表现性别，但大多数像的造型都是宽肩、肌肉发达、体格雄健、气质强悍，很明显是男性，即是以男性为中心的社会。从像的大小、相互关系和装束上可看出身份和地位的差别。人像身上的装饰有羽饰、角饰和尾饰等形式，主要是羽饰，有头插羽毛、头戴羽冠、身缀羽毛多种。考古发现石寨山型铜鼓的纹饰中，以羽毛装饰人像是最富特色的母题，这和岩画图像是一致的。史籍中记载南方一些民族有裸体和羽饰之俗，如《吕氏春秋》卷二十二有：“南至交趾、孙朴、续樠之国、丹粟、漆树、沸水、漂漂、九阳之山，羽人、裸民之处，……”[⑨] 此处所称“羽人”，应即羽饰之人。左江岩画中还发现有角饰，即头饰兽角，一般是在正面形象头顶画出两支似牛角的纹样，应是该像具有相当的身份，或是部落的首领，或是富有的标志。尾饰也是古代西南民族的风俗，在骆越青铜器的人像纹中，常见有尾饰。有人认为尾饰是古越人系统服饰上的一个

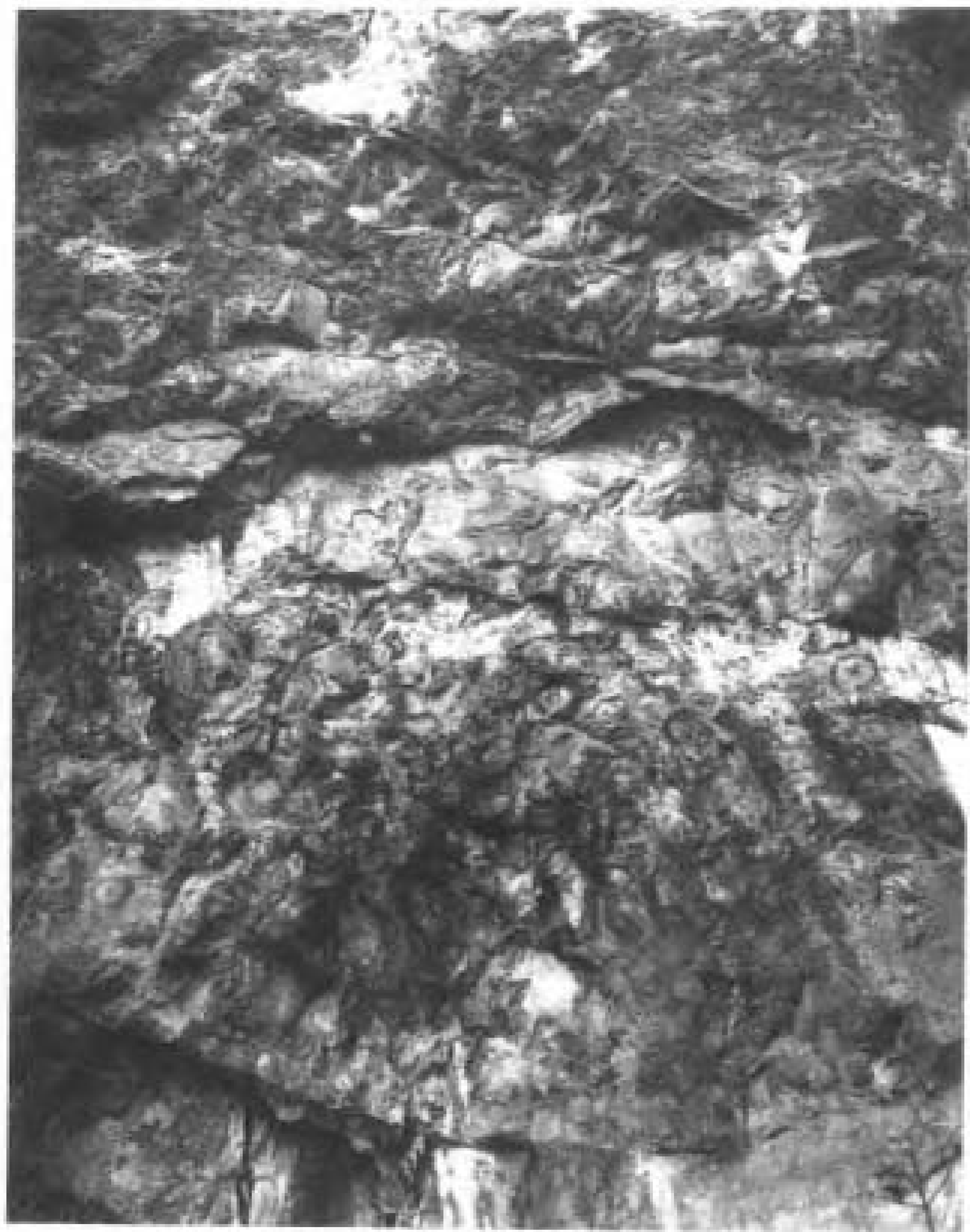


图20 祭神舞蹈图 岩壁彩绘 战国与东汉 广西左江花山

特点，[1]这种特点或许在尚未有服装的时代已经形成，如岩画所示。

人物的活动以原始宗教祭祀为主，有祭日、祭铜鼓、祀神灵、祈求战争胜利和人祭等内容。祭日的图像有三处，画面上方为一轮太阳，下方为一个或一群祈祷的人（图21)。祭铜鼓即击鼓活动，一般由巫觋或部落首领率领，一群人在铜鼓周围或击鼓，或蹲足而舞，图像中最多者达40余人。铜鼓是岩画中最常见的器物，见于35个岩画地点，计有254面之多。[2]铜鼓一般画作圆圈状，其中央为日体，外为芒体，有的还画晕圈套，这与出土铜鼓鼓面完全相符，边缘有的还画有鼓耳。岩画中的铜鼓置于地面或悬挂，有的还出现有击鼓场面，这与铜鼓实物的用法也相同。铜鼓实物近年来常在云南、广西一带出土，早者见有战国晚期的田东县锅盖岭墓，以及贵县罗泊湾和高中的两个西汉墓。而晋宁石寨山M20:1出土的贮贝器盖上的“杀人祭铜鼓”场面更是祭鼓仪式的生动写照。文献中也有广西的古代骆越人擅造铜鼓的记载(《后汉书·马援传》)。铜鼓是当地（中国西南及越南、缅甸等）特产的重器，是统治者权力的象征，部落的灵魂，指挥战争的号令。同时也是至为贵重的商品，其价以数百上千头牛计。这种习俗流传逾以千年，在《明史》中还有记录，当时名将刘显在西南与少数民族部落作战，胜，“得诸葛铜鼓九十三……鼓声宏者为上，可易千牛，次者七、八百。得鼓二、三，便可僭号称王。鼓，山巅群蛮毕集。……鼓失，则蛮运终矣。”[3]得到铜鼓便可统领部众，失去铜鼓则意味着部落的灭亡。这段生动而详细的描写，道出了铜鼓的重要性，这就是岩画中为什么大量出现铜鼓图像的原因。

有一些被认为是“面具”的图像体现了原始巫术活动。面具即一种怪异头像，人像的面部不填实，留出一个空心圆圈，



图21 祭神舞蹈图 崖壁彩绘 战国与东汉 广西左江花山

圆圈内绘出五官，似乎为假面。它在宁明花山、龙州花山等地岩画中都有。这也是一种神巫图像，即可看作是实际宗教活动中的巫觋，也可看作是神灵的象征。

左江岩画中有不少划船的图像，如龙峡、岩拱山、宁明花山、渡船山等地，一般船作侧面，船首或尾有饰物，有的还悬挂有铜鼓。船上有数人，亦为侧面，多戴高高的羽饰，曲肘举手作划船状，船边（岸边）有舞蹈者一群。它直接反映的是古代的竞渡习俗，目的在于祭祀水神。[⑩] 左江流域的先民对江河的依赖性极强，既得其舟楫和灌溉之利，又为其泛滥或干涸所苦，所以常在河中竞渡以祭水神，这种风俗一直流传至今。多神崇拜尤其是对自然神的崇拜是原始宗教的特点，除水神外，还有田地之神、各种动物神等。

器物图像主要是青铜和金属器，除铜鼓外，还有铜矛、扁茎短剑、一字格剑、环首刀、羊角钮钟、面具和船等。环首刀常出现在岩画中的首领腰部，亦或持于手中，可见除了一般作武器使用外，还是一种身份的标志。左江流域岩画中共发现约50处。西南地区出土的环首刀实物有铜和铁两种，时代在战国至汉代。它在内地汉代画像石中也常常出现。

动物图像不多，有马、犬、鹿、鸟等，马一般画在首领的胯下，表现乘骑和拥有者的身份。

左江岩画中发现不少“人祭”场面，如宁明花山、万人洞、龙峡等处。在宁明花山第三区第14组，骑马佩剑者身旁有一侧面像手举人头；第七区第10组有一举刀骑马人手执一人头；沉香角第七组的人群中躺着三具被肢解的尸体，上方三人中有二人共举一人头，另一人亦手举人头；高山第一处第2组的群像中，一人手抓另一人的发髻，作挥剑欲砍状。这种杀人场面有两种含义，其一是如实地记录当时杀人祭祀的活动，《北史·蛮等传》有：（僚）“其俗畏鬼神，尤尚淫祀，所

杀之人，美鬓髯者，乃剥其面皮，笼之于竹，及燥，号之曰鬼，鼓舞祀之，以求福利。”[21]出土实物如前举晋宁石寨山M20:1出土的贮贝器盖上的“杀人祭铜鼓”。其二是对战争胜利的祈祷和对敌人的诅咒，作者相信，在岩石上画上杀敌，就能在实际战斗中起到同样的效果，这是一种非常普遍的原始思维方式。左江岩画中绝大多数为人物，其人物都表现为气势雄壮的勇士状，整体上给人一种尚武的英雄主义精神，正是为了体现和祈求部落的兴盛、强悍与不可战胜。为了这个目的，他们不惜冒生命危险，爬上高崖绝壁去作画。

有人对左江岩画提出了截然不同的解释，以宁明花山为例，认为众多的正面人像是死去的氏族首领，腰佩刀剑、身前置狗的正面像是族徽，侧面人像是巫祝，被解释为“铜鼓”的圆圈纹应分别是太阳与月亮，岩画的目的是升天和保佑后人，与内地汉墓壁画是一致的。[22]这种解释没有充分考虑岩画的特定地点与场合，以及与汉墓壁画不同的文化背景。

由于左江岩画中普遍出现了金属器物，所以时间不会太早。又由于岩画风格和内容差异不太大，所以不会延续很长时间，相对其它地区岩画而言，它的绘制时间比较集中。根据北京大学考古系进行的碳14测定，岩画的绝对年代应在距今4200年至1680年间。[23]按照画面布置与人物造型，左江岩画大致可分为三个时期：1.战国至西汉晚期。这个时期的基本特点是构图完整、场面宏大，人像较多且排列整齐。在大多数画面中都有一至两个较大的正面人像位居中心，众多侧面人物簇拥四周，主要人物佩剑、骑马，头部有羽饰。同时，铜鼓等器物图像也已经组合在画面中。2.西汉中、晚期左右。画面渐趋简单，场面不如早期宏大，主要由正面人物组成，侧面人像、铜鼓和其它图像减少，构图多为横排并列人物，但人数不多。3.西汉晚期至东汉。几乎没有侧面人像，人物不

成群，正面人像作为符号单独存在，基本上没有器物图像。从这三个阶段的发展看，第一阶段是左江岩画的盛期，以后逐渐衰退，由较为写实变化成抽象与象征，由丰富变成简单。

据分析，岩画作者的族属应为骆越人，图像显示了与越文化的紧密联系。它在战国时期的兴起，体现了当时中国文化多元化发展、各地方文化趋向成熟的特点。

贵州：夜郎国的马背故事

贵州岩画的规模远不及云南和广西，发现的岩画主要分布在长顺、开阳、关岭、贞丰、六枝、丹寨六县境内，其中后三县的岩画已基本不复存在。

长顺县傅家院岩画可算是贵州境内规模最大、保存状况最好、内容最丰富的岩画，位于傅家院乡的两座山上，即红崖洞和白崖洞，两地相距不远，步行约七、八分钟。白崖洞因山壁呈灰白色而得名，原有大批岩画，近年来由于开采石灰窑而损毁殆尽。红崖洞亦因石色而得名，岩面起伏不平，图像多绘于进深较浅的洞穴和岩厦里面，故保存较好。共有图像约200多个，内容有骑马者、射鸟者、站立者、法师击鼓、狩猎、动物、符号等，还有一个局部被解释为“骑虎图”。[⑧]

贵州另一处最重要的岩画是开阳县的“画马岩”，此地有两个岩画点，即小岩口和大岩口，一个近山顶处，一个在近山脚处，两地相距400至500米，共有图像一百多个。内容比较丰富，有人物、马、树、洞、仙鹤、小鸟、太阳、星星、山路等，人物活动有骑马、牵马、行走、对饮、舞蹈、持弓箭、头上顶物等，其中有50多匹马。图像尺寸都不大，多数图像在10厘米左右，最大的是一只鹤，约高28厘米。值得注意的是，人物和走兽都从左而右向着同一方向行进，而且小岩口

和大岩口岩画人物的行进方向也是完全一致的，似乎表现一个完整的构思：人们在旭日东升之时，或骑马、或步行，经过曲折山路，走向同一地点，到达时有人迎接，对饮、舞蹈，气氛十分热烈。[㉓]

花江岩画位于关岭布依族苗族自治县西南40多公里处花江河段北岸的一些山崖上，其中最大的一处当地人称“马马崖（岩）”，画面有人、马、狗和鸟等（图22），有人解释为放牧。又有人认为是夜郎王多同在汉武帝时入朝受封后衣锦还乡，赶回故土。[㉔] 这些解释都有太大的主观推测性。牛角井岩画在马马崖沿江而下10多公里处，此处交通极为不便。岩画图像奇特，采用勾线方式，与贵州其它地方的岩画都不同。总共约有10多个图像，似人非人，似兽非兽，似虫非虫，彼此之间看不出联系，全无叙述性。人物多为双手高举状，或有祈祷之意。

贵州岩画没有云南和广西那种程式化造型与构图的特点，也不是以人物为主，似乎更在于画面的生动性和叙述性。造型都比较简单随意，并不强调人物的身份地位。少数图像可辨别出性别与服饰，如穿着“桶裙”的妇女。但人像的比例远低于云南和广西，例如，在开阳画马岩的130多个图像中只有19个人像，在长顺傅家院，200多个图像中也只有30多个人像，人像比例大约在百分之十几。实际上，从“画马岩”、“马马崖”这些名称上便可看出马在岩画中的普遍性和重要性。马是贵州岩画中最具特色的图像，或乘有骑手、或作飞奔与行走状。从与人物的尺寸比例看，马大多较矮小，这也正符合当地马种的特点。贵州马因其矮小劲大、善走山路而备受人们喜爱，成为崇山峻岭间主要的交通工具，并曾作为特产进贡朝廷。狗也是贵州岩画中常见的动物，图像上略小于马，形状与马近似。贵州岩画中动物图像的种类很少，主要是马，其



图22　海马图　崖壁彩绘　贵州关岭县花江



次有狗，未见牛、羊等在其它地区岩画中常见的家畜，这也是一种地方特色。

在贵州岩画分布的区域，现今主要是布依族人。但古代先后属牂牁国和夜郎国，其主体是濮人。先后又经历了濮人、僚人、仡佬人三个历史发展时期，岩画图像的作者应是仡佬族的祖先濮僚人。其时间起自春秋战国，终于明代。[㉗]

第三节　东南岩画：刻划在海天间的抽象符号

东南沿海一带的岩画虽然数量不多，但极有个性，采用凿刻形式，与西南的红绘形式完全不同。这些地区有江苏（连云港将军崖）、福建（华安仙字潭等）、广东（珠海高栏岛宝镜湾）、香港（大屿山等）、台湾（屏东万山）等地，有一些学者把它们笼统地归属于南方岩画系统，其实无论在形式上还是在内容上它们与云南等西南少数民族地区都不同。

江苏：东海之滨的神秘图腾

江苏省北部连云港市东临浩瀚的太平洋，将军崖位于市南郊锦屏山南麓。崖下海拔20米处刻有长22米、宽15米的三组岩画，三组岩画间有宽阔的间隙，画面图像有人面、农作物、鸟兽、星云及各种符号。[㉘]第一组岩画在将军崖西侧，以人面纹和农作物纹为主。第二组在将军崖南侧，以鸟兽纹、类星象纹为主。第三组在东侧，以人面纹夹杂星象图像组成。图像多为阴线刻成，断面略呈“V”字形，一般深度在1厘米左右，宽度在2至3厘米间，线条的刻凿方法有敲凿和磨刻两种。此处的岩石为混合片麻岩，硬度6至7，比当地石英等石料的

硬度低，因此用石斧、石锛等石质工具便可刻凿。[9]

人面像是将军崖岩画中最具特征、最值得注意的图像（图23）。在第一组岩画中，人面像大致呈人面形，一般有双目，有的也似乎有鼻和嘴，脸颊有一些长的线条，或横或斜。额及头顶也有一些直线，或竖或交叉成棱形。还有一些只有双眼，没有脸部的外轮廓线（图24）。在几个主要的人面像上，有一条中线从头顶一直贯穿下来，并延伸到面像外，与下面的植物状图像相接并插入其中。植物状图像在崖面最下部，多为由下向上刻划出的辐射状线条，单个图像的线条一般为4至8根，有的杂有圆点表示果实，有的在下部加三角形表示根部。这些人面像显然是一些神秘的图腾或神灵，对于其具体性质，专家们进行了种种猜测，有人认为"可能象征着原始社会的天神之类"；[10]有人从沿海的特点考虑，认为人面像是海中的一种动物，名叫鲎，鲎能张帆乘风，不免使自己具有了某种神奇色彩，从而成为鲎图腾，虽然江苏沿海现无此动物，但远古时代活跃在黄海之滨，而所谓植物则是海藻；[11]有人认为是太阳神；[12]还有人指出："这似乎反映出原始农业和人类生命的不可分割的联系，和古代东方民族对土地、农业的崇拜和依赖。"[13]最后这种观点十分正确地从图像的相互联系中寻找解释，然而将人面像看作"人类生命"似乎不妥，人面像与下面的植物图像是一个整体，它就应是植物的神灵化体现，即植物之神。人们刻上植物之神，目的在于祈求它保佑农业丰收。有些学者称之为"稷神崇拜图"，[14]应是比较合理的解释。我们将这组人面像与第三组岩画的人面像进行比较，可看出两者的差别，即第三组中的人面像更象人面，它们完全没有与植物状图像的联系，脸面上也没有那些或横或竖的长线条——这些长线条使人很容易与下面植物图像的长线条相联系。对比之下，第一组中人面像的植物之神的性质更加清楚，而第三



图23　稷神崇拜图　岩壁敲凿磨刻　新石器时代　江苏连云港将军崖

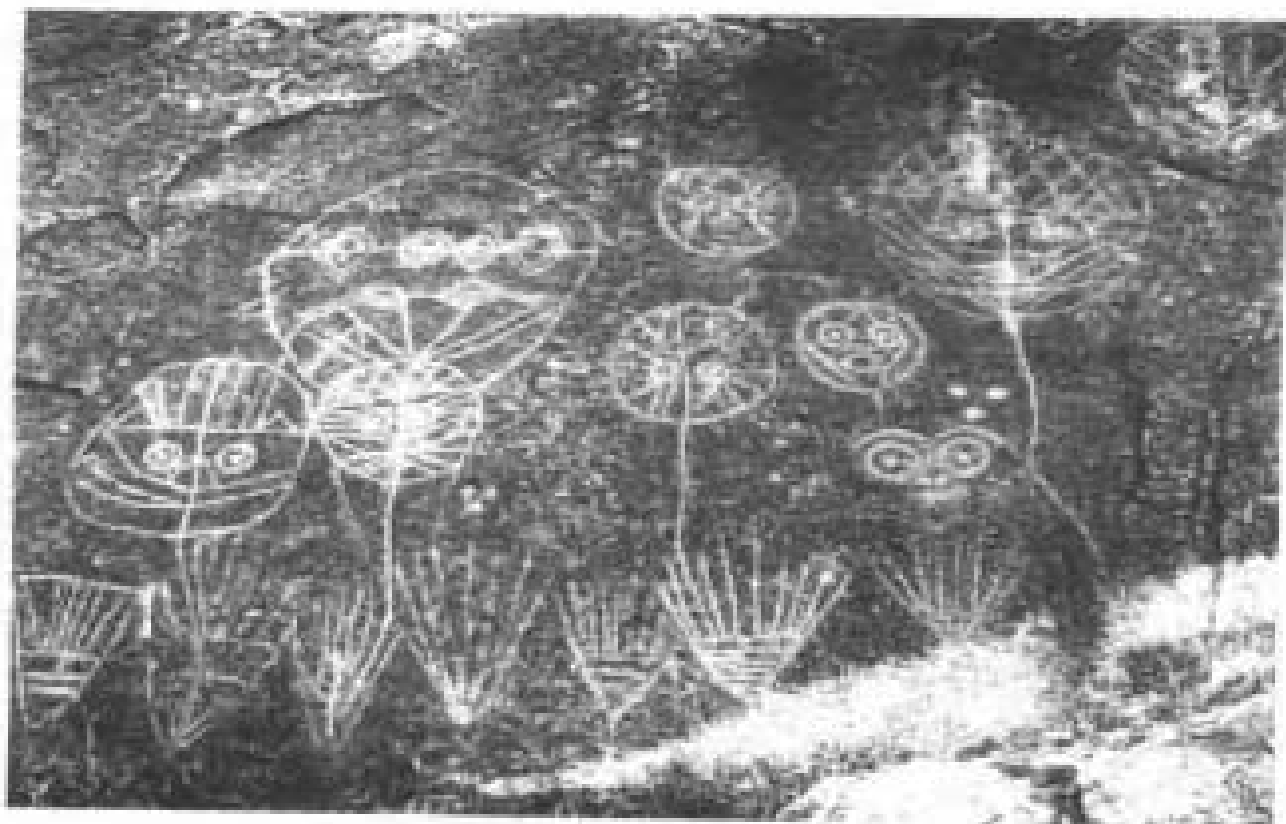


图24 稷神崇拜岩画 岩壁磨凿阴刻 新石器时代 江苏连云港将军崖



组中人面像的性格特征较模糊，尚难找到确切的对应解释。

更难解释的是第二组图像。这一组图像刻得较宽而浅，线条宽者达4厘米，其内容被解释为鸟兽与星象。所谓星象，即一些小圆圈和点状纹，随意排列无规律，其中有三个圆圈紧挨在一起，似为太阳，各画有14至23根光芒纹，有人认为这是表示崇拜太阳的少昊部落的分支数，[⑧]其说过于具推测性。其它一些相当抽象的图像被解释为鸟骨、鸟头、动物骨骼，但这种解释更具推测性。也有人认为都是海产，所谓三个太阳是海胆，其它所谓鸟骨和兽面一律可释为鱼形。[⑨]然而无论如何，我们现在还难以找到比星象更合适的解释。

这三组图像各具特色，似乎有各自的含义，第一组应是植物之神，第二组可能是星象与天神，第三组或为其它神灵。岩画所在之处是一片中间略高边缘较低的石盘，图像刻于石面的西、南、东部，而正中央放着三块巨石，其中一块上有凹形圆窝，有人认为这是表示星座，三块巨石表示天柱，又被当作祭坛，周围是敬祭天神之处。[⑩]

将军崖岩画的图像以抽象为其特征，比具象的图像更难释读。这种抽象手法与我国新石器时期彩陶纹饰是完全一致的。就在东距岩画150米处发掘有桃花涧旧石器时代晚期遗址，而连云港其它地方的新石器时期遗址有十余处，考虑到各种因素，多数人认为将军崖岩画属新石器时代晚期，甚至还要早，或提出距今4000年，[⑪]或认为5000年。[⑫]

正如著名考古学家苏秉琦所说："将军崖岩画是一本天书！"

福建：仙字潭边的文图之争

据史籍记载，福建很多地方都有岩画，如华安、南平、三

明、光泽、顺昌、永定、永太、福州、福清、霞浦、仙游、莆田、漳平等县市，有的至今尚存，被考古发现所证实，如有华安县的草仔山、石井、石门坑、蕉林、官畲，龙海县的云岩洞，漳浦县的海月岩、赵家堡、墓坑、东山县的岣嵝山等地。其中最为著名、人们的争议和认识变化最大的是仙字潭摩崖石刻。

仙字潭石刻位于华安县汰内乡苦田村（图25），岩画在潭边峭壁上由东向西分布，长约20米，大致可分为六组，其中一组为汉字，其余五组则似文似图，众说纷纭。对它的性质到底是文字还是图像存在过尖锐的对立意见，大体上先后有文字、图画文字、岩画三种说法。最早发现是在唐代，据清光绪《漳州府志》记载，有人将这些纹样拓下带到洛阳请韩愈看，他认为是文字，内容是："诏还视文鲤鱼天公卑杀人牛壬癸神书急急。"1915年开始，现代专家们也多认为是一种古文字，福建省文物管理委员会在1957年调查后认为，是古代少数民族的图画文字。[⑳] 后又有人与古代金文相联系，认为是吴部落的酋长战胜了夷越番匡种部落称王记功的刻石。[㉑]对其文字的属类，有古篆、大篆、爨字或苗文之一种、七闽文字等不同说法。近年来有学者指出，此地在唐代以前都是少数民族居住区，而远古少数民族不使用汉字，不能与甲骨文或金文比附，有学者提出岩画的说法，并且明确为新石器时代中晚期，距今约四、五千年。[㉒] 以岩画的角度看，有人像、人面像、符号和蹄印等几种。其中主要图像是人形，即被称之为"舞者"的人像。这种图像以第一处最集中，形状皆为正面，有的似有头饰，上臂或折肘上举，或下垂及叉腰，双腿亦作骑马蹲裆式，形与西南岩画相似。两腿之间有凸出物，有人解释为尾饰，有人说是男性生殖器，两者都象。其中有的可能是女像，腹鼓、乳房突出、胯下有圆圈状生殖器，第三处上部的



图25　夷人田图　崖壁敲凿磨刻　新石器时代　福建华安仙字潭

一个形体较大的女像是巫师。人面像总计三个，双目、口、鼻比较明确，有的似乎有头饰，由于在水边，故可能是水神。此外，还有一些小凹穴，被解释为象征女性生殖器，内中积淀着生殖崇拜的原始宗教思想。而另一些抽象的符号则代表某种思想或帮助记忆。[⑨] 基于这种解释，仙字潭岩画的主题是表现某个部落所跳的娱神舞蹈，以得到神的保佑，达到抗御自然威力、获得狩猎成功的目的。[⑩]

这种解释有些勉强，因为我们在画面上看不出任何狩猎的痕迹：没有动物图像，没有狩猎工具如弓箭一类，而这一些图像是任何一个狩猎图像所必需的。考古学家盖山林最初提出过仙字潭有山羊图像，但后来他实地考察后再不提山羊之像。的确，仙字潭石刻是与众不同的，其特殊之处在于刻痕的粗细大体一致，没有变化，而我们看到的无论是北方岩刻还是西南彩绘都是剪影式造型，刻痕或笔痕都是有粗细变化的，即随人形而变化。仙字潭石刻采用的的确是书法的办法，形式上如篆字的笔划结构。在这里我们很难将它硬性划归为文字还是图像，或可定位为一种抽象化的图形示意符号，其中有些较有规律的已接近文字，有的则更近图像。然而，它到底是叙事性质还是宗教崇拜性质、或者兼而有之？还一时难以判断。

台湾：原始森林中的失传故事

万山岩画位于台湾省南部高雄县茂林乡（图26），共有三处，即孤巴察峨、祖布里里、莎娜奇勒娥，分布在万头兰山迤北约6平方公里人迹罕至的原始森林中。近年来由台湾屏东师范专科学校高业荣四次前往调查，始为人知。[⑪] 莎娜奇勒娥（涧水名）岩画处在相当于一个足球场大的缓坡上，总面积约300



图26　人面纹与符号图　崖壁敲凿磨刻　新石器时代　台湾高雄万山

平方米，北方50米即是断崖。祖布里里岩画也在一个缓坡上，岩石不高，常被植物掩盖，南北两边都是绝壁陡岸。孤巴察峨（意为有花纹的石头）岩画在又一处坡地，总面积约50平方米，雕满了密密麻麻的图形，是三处中图像最多的一处。南方10余米处也是一个陡崖，附近还可能有未发现的岩画。三处岩画的制作方法都是以琢制法为主，使用的工具兼有金属器与石具，有极多凹点和2至8个凹坑散布着。三处都位于密林深处、离涧水不远、旁有绝壁的平缓坡地上，光线幽暗，气氛神秘肃穆，是原始部落举行盛大祭祀活动的理想场所。

这三处的岩画在内容和形式方面都有不同。孤巴察峨的图像有全身人像、人面圆涡结合纹、人面像、云纹、生命曲线、蛇纹、圆涡、重圆、老鹰、栏栅、杯状坑、凹点等10余类。其中圆涡纹、杯状坑与蛇纹最多，面最值得注意的是一个全身大型人像，该像为正面，双手高举向两侧上方，脸部椭圆，双眼圆瞪，鼻较大，眉与鼻的线条相联接，额部有天庭，头部有8条长短不一的叉状物，并有弧线和额部相连，似为冠，上背左右各有弧线伸出，略与脸部之外轮廓弧线平行。胸部厚实，肩微宽，双腿微弯，无足。足部和右侧各有一卷曲状纹（蛇或云纹）。据认为此像代表了湖神之主Aididingan百步蛇之灵，它与居住在台湾南部的鲁凯族文化有关，此处全部图像是在描写他们的创世纪古老创生神话的意念。[⑨] 祖布里里的图像只有二十七、八个脚掌纹，多指向右方，很多相互重叠，呈带状自左而右分布着，其间夹杂了许多凹点和一个凹坑，侧壁还有一个单独的脚掌印。据认为这是在描述氏族迁移时所循的路途和方向，是一种记事和叙述。涉娜奇勒娥的图像很难具体判明，整个岩石充满着舒展式的纵横交错线条和凹点，顶端有两三处凹坑，十余条曲线自顶端蜿蜒而下，还有少数三角形纹和方格纹，以及呈星点状排列的凹点。据

认为顶端的大凹坑是代表“本源”(台湾排湾族土语Umag)的象征意义，其它抽象线条有氏族分脉、成长、繁衍的意思。[⑩]

对万山岩画的释读有两个难点，即图像的抽象性、与当地文化缺乏明确联系。三处岩画中除了少数几个人像和人面像比较具体外，其它大多数图像都比较抽象，有的似是而非，如所谓云纹、圆涡纹、蛇纹，有的则根本不能和自然物对上号。也就是说，抽象是图像的主要特点。其次，当地鲁凯族、排湾族居民对这些岩画的含义和来历也不得而知，从他们对岩画地名的称呼“孤巴察峨（有花纹的石头)”上便可证明，“祖布里里”之意尚不可解，而“莎娜奇勒娥”岩画是1984年由考察者首次发现并以附近涧水命名的。从当地民族的文化习俗中寻找解释之道，当然是一个重要的途径，然而由于民族的迁徙和神话的失传，要弄清楚岩画的真实含义和历史年代，还有大量工作要做，不能过分依赖推测和想象。

注释：

⑪《中国岩画学》，盖山林著，书目文献出版社，北京，1995年第1版，第283页。

⑫《中国岩画学》，盖山林著，书目文献出版社，北京，1995年第1版，第35页。

⑬《中国岩画》，陈兆复主编，中央民族学院少数民族文学艺术研究所编，浙江摄影出版社，杭州,1989年第1版，第8页。

⑭《中国岩画》，陈兆复主编，中央民族学院少数民族文学艺术研究所编，浙江摄影出版社，杭州,1989年第1版，第24~25页。

⑮《Archaeological Researches in Sinkiang》，F.Begman，Stockholm，1939.

⑯《内蒙阴山山脉狼山地区岩画》，盖山林著，《文物》,1980年第6期，第2页。

⑰《阴山岩画的动物考古研究》，尤玉柱、石金鸣著，载盖山林编《阴山岩画》，文物出版社，北京，1986年。

⑱《The Story of Art》，E.H.Gombrich，Phaidon Press Limited，London,1995，p.73.

⑲《就嘉峪关“手形”的发现谈“艺术起源”问题》，阮荣春著，《考古与文物》，1986年第5期，第74－77页。

⑳《乌兰察布岩画》，盖山林编著，文物出版社，北京，1989年。

㉑《中国岩画学》，盖山林著，书目文献出版社，北京，1995年第1版，第41页。

㉒《内蒙古白岔河流域岩画调查报告》，张松柏、刘志一著，《文物》，1984年第2期，第70页。

㉓《Archaeological researches in Sinking》，F.Bergman，Stockholm，1939，pp.183－193，pl. XV－XVⅢ.

㉔《阿尔泰山崖画调查记》，赵养锋著，《考古与文物》，1986年第5期，第59页。

㉕《新疆阿勒泰地区岩画初探》，王明哲、张志尧著，《新疆社会科学研究》第23期，1983年12月。

㉖《Répertoire des Pétroglyphes d'Asie Centrale》，Kubarev and Jacobson，Paris，1996.

㉗《新疆阿尔泰山岩画试探——通过动物学分析看岩画反映的若干问题》，王博、王一龙著，载《丝绸之路岩画艺术》，周菁葆主编，新疆人民出版社，乌鲁木齐，1993年第1版，第297～301页。

㉘《新发现的新疆阿勒泰岩刻画考述》，王明哲著，载《丝绸之路岩画艺术》，周菁葆主编，新疆人民出版社，乌鲁木齐，1993年第1版，第323～329页。

㉙《新发现的新疆别列泽克服河的洞窟彩绘岩画》，张志尧著，载《丝绸之路岩画艺术》，周菁葆主编，新疆人民出版社，乌鲁木齐，1993年第1版，第332页。

㉚《魏书·高车传》，魏收著，《二十五史》，上海古籍出版社、上海书店，1986年，第3册，第2433页。

㉛《新疆巴里坤岩画初探》，吉戈尔著，载《丝绸之路岩画艺术》，周菁葆主编，新疆人民出版社，乌鲁木齐，1993年第1版，第24页。

㉜《新疆木垒县博斯坦牧场罕见的岩画山》，苏北海著，载《丝绸之路岩画艺术》，周菁葆主编，新疆人民出版社，乌鲁木齐，1993年第1版，第76页。

㉝《西域美术》，大英博物馆，讲谈社，东京，第3卷，Fig.98.

㉞ 同上文，第79页，及第98页插图一。

㉟《新疆呼图壁县康家石门子生殖崇拜岩雕刻画》，王炳华著，载《丝

绸之路岩画艺术》，周菁葆主编，新疆人民出版社，乌鲁木齐，1993年第1版，第118页。

㊱《新疆呼图壁生殖崇拜岩画》，王炳华著，北京燕山出版社，北京，1992

㊲《岩画与生殖巫术》，户晓辉著，新疆美术摄影出版社，乌鲁木齐，1993年版，第196－204页。

㊳《新疆呼图壁县康家石门子生殖崇拜岩雕刻画》，王炳华著，载《丝绸之路岩画艺术》，周菁葆主编，新疆人民出版社，乌鲁木齐，1993年第1版，第140页。

㊴《新疆呼图壁县康家石门子生殖崇拜岩雕刻画》，王炳华著，载《丝绸之路岩画艺术》、周菁葆主编，新疆人民出版社，乌鲁木齐，1993年第1版，第39页。

㊵《新疆裕民县巴尔达库尔岩画中的人体艺术及经济生活》，苏北海、张岩、贺萍著，载《丝绸之路岩画艺术》，周菁葆主编，新疆人民出版社，乌鲁木齐，1993年第1版，第195页。

㊶ 同上文，第190页。

㊷《新疆伊犁地区岩画中的生殖崇拜及猎牧文化》，苏北海著，载《丝绸之路岩画艺术》，周菁葆主编，新疆人民出版社，乌鲁木齐，1993年第1版，第276页。

㊸《新疆昆仑山的岩画》，胡邦铸著，载《丝绸之路岩画艺术》，周菁葆主编，新疆人民出版社，乌鲁木齐，1993年第1版，第525～529页。

㊹《甘肃嘉峪关黑山古代岩画》，甘肃省博物馆，载《丝绸之路岩画艺术》，周菁葆主编，新疆人民出版社，乌鲁木齐，1993年第1版，第375－410页。

㊺《甘肃省靖远县关家川发现岩画》，张宝玺著，载《丝绸之路岩画艺术》，周菁葆主编，新疆人民出版社，乌鲁木齐，1993年第1版，第411～413页。

㊻《甘肃地区古代游牧民族的岩画——黑山石刻画像初步调查》，嘉峪关市文物清理小组编著，《文物》，1972年第12期，第43页。

㊼《"丝绸之路"考察纪程》，胡戟著，载《西北历史资料》，1981年第2期。

㊽《调查新疆佛教遗迹应予注意的几个问题》，宿白著，载《新疆史学》，1980年第1期。

㊾《甘肃的岩画艺术》，赵文著，载《兰州晚报》，1986年12月16日。

㊿《中国岩画学》，盖山林著，书目文献出版社，北京，1995年第1版，

第50页。

㊿《宁夏贺兰山岩画》，李祥石著，载《丝绸之路岩画艺术》，周菁葆主编，新疆人民出版社，乌鲁木齐，1993年第1版，第15页。

㊾《贺兰山发现彩色岩画》，李祥石、沈自龙著，中国文物报，1995年7月份16日第1版。

㊿《中国岩画学》，盖山林著，书目文献出版社，北京，1995年第1版，第48页。

㊾《中卫岩画》，周兴华编著，宁夏人民出版社，银川，1991年。

㊿《中国岩画学》，盖山林著，书目文献出版社，北京，1995年第1版，第49页。

㊿《试论贺兰山岩画的年代》，乌思著，《文物》，1994年第7期，第70页。

㊿《云南沧源崖画的发现与研究》，汪宁生著，文物出版社、北京，1985年。

㊿《山海经》，岳麓书社，长沙，1992年版，第134页。

㊾《云南沧源丁来新石器及其崖画初探》，肖明华著，《云南文物》，第17期，1985年6月。

⑩《根据沧源崖画颜料中的孢粉和硅藻化石推论云南沧源地区古人类生活时期的自然环境》，雷作淇等著，载《史前研究》，西安，1985年第2期。

⑪《云南艺术史》，李昆声著，云南教育出版社，昆明，1995年版，第31页。

⑫《耿马大芒光岩画》，杨天佑著，《云南文物》，第16期。

⑬《中国岩画学》，盖山林著，书目文献出版社，北京，1995年第1版，第67页。

⑮《云南艺术史》，李昆声著，云南教育出版社，昆明，1995年版，第31页。

⑮《桂西发现的古代岩画》，曾祥旺著，《考古与文物》，1993年第6期，第11页。

⑰《吕氏春秋》，岳麓书社，长沙，1989年版，第211页。

⑫《略论云南少数民族的服饰与头饰》，黄美椿著，载《民族学研究》第三辑，北京，1982年。

⑲《广西左江岩画》，王克荣、邱钟仑、陈远璋著，文物出版社，北京，1988年版，第193页。



⑲《明史》卷二一二《俞大猷等传》,《二十五史》,上海古籍出版社、上海书店,1986年,第十册,第8373页。

⑳《广西左江岩画》,王克荣、邱钟仑、陈远璋著,文物出版社,北京,1988年版,第224页。

㉑《北史》卷九五《蛮等传》,《二十五史》,上海古籍出版社、上海书店,1986年,第四册,第3227页。

㉒《关于广西花山崖壁画若干问题的思考》,刘益之著,载《丝绸之路岩画艺术》,周菁葆主编,新疆人民出版社,乌鲁木齐,1993年第1版,第598~606页。

㉓《广西左江岩画》,王克荣、邱钟仑、陈远璋著,文物出版社,北京,1988年版,第208页。

㉔《贵州岩画》,王良范、罗晓明著,贵州人民出版社,贵阳,1997年版,第48页。

㉕《贵州境内的几处岩画》,吴正光、庄嘉如著,载《丝绸之路岩画艺术》,周菁葆主编,新疆人民出版社,乌鲁木齐,1993年第1版,第556页。

㉖《马马崖壁画探讨》,蒋永康、蒋国维著,载论文集《夜郎史探》,贵州人民出版社,贵阳,1988年版。

㉗《贵州岩画》,王良范、罗晓明著,贵州人民出版社,贵阳,1997年版,第160页。

㉘《连云港将军崖岩画遗迹调查》,连云港市博物馆,《文物》,1981年第7期,第21页

㉙《将军崖岩画遗迹的初步探索》,李洪甫著,《文物》,1981年第7期,第26页。

㉚《将军崖岩画遗迹的初步探索》,李洪甫著,《文物》,1981年第7期,第25页。

㉛《人·萱·贝》,庞朴著,《文物》,1983年第1期,第75~76页。

㉜《中国岩画学》,盖山林著,书目文献出版社,北京,1995年第1版,第74页、79页图62。

㉝《中国岩画》,陈兆复主编,中央民族学院少数民族文学艺术研究所编,浙江摄影出版社,杭州,1989年第1版,第10页。

㉞《中国原始社会至汉代绘画泛论》,张安治著,《中国美术五千年》,人民美术出版社等,北京、上海,1991年,第1卷第3页。

㉟《海州石刻——将军崖岩画与孔望山摩崖造像》,李洪甫、武可荣著,

文物出版社，北京，1990年版，第19页。
⑯《人·萱·贝》，庞朴著，《文物》，1983年第1期，第76页。
⑰《中国岩画学》，盖山林著，书目文献出版社，北京，1995年第1版，第76页。
⑱《海州石刻——将军崖岩画与孔望山摩崖造像》，李洪甫、武可荣著，文物出版社，北京，1990年版，第22页。
⑲《中国岩画学》，盖山林著，书目文献出版社，北京，1995年第1版，第76页。
⑳《华安汰内仙字潭摩崖的调查》，福建省文物管理委员会，《文物参考资料》，1958年第11期。
㉑《福建华安汰溪摩崖图像文字初研》，刘蕙孙著，《福建文博》，1982年第1期。
㉒《福建华安仙字潭石刻新解》，盖山林著，《美术史论》，1986年第1期，第47、50页。
㉓《福建华安仙字潭石刻性质考辨》，盖山林著，《美术史论》，1988年第3期，第8页。
㉔《福建华安仙字潭石刻新解》，盖山林著，《美术史论》，1986年第1期，第51页。
㉕《迈向原始之路——记万山岩雕群的发现及意义》，高业荣著，载《艺术家》，第18卷第6期。
㉖《台湾万山岩雕研究》，高业荣著，载《丝绸之路岩画艺术》，周菁葆主编，新疆人民出版社，乌鲁木齐，1993年第1版，第653页。
㉗《台湾万山岩雕研究》，高业荣著，载《丝绸之路岩画艺术》，周菁葆主编，新疆人民出版社，乌鲁木齐，1993年第1版，第654～655页。

第二章　器物纹饰

器物纹饰指绘制、刻划或铸造在器物表面的一些图像，这些器物主要有陶器、玉器和青铜器。

器物纹饰有三个特点：首先，它们与一般的绘画在制作方法上不同。在这三类器物上，图像的方式也不完全相同，陶器上多用彩绘、兼有刻划的方法，玉器上主要是刻凿的方法，青铜器上则以铸造为主、兼有镶嵌和刻錾的方法。由于图像附着于器物，所以很多并不是典型的平面性绘画，其构图和形式必须适合器物的形状，与器物的造型风格相一致，并和器物的造型相结合，部分采用浅浮雕甚至立体的表现方法，尤其是青铜器的纹饰，这是它们有别于其它绘画形式的一个特点。其次，器物纹饰的目的与一般绘画有别。每一种器物都有具体的用途，可能用于日常生活中，也可能用作礼器，或用于祭祀场所。由于纹饰是器物的附属物，必须要服从器物的实用目的，所以其纹饰就兼有装饰、象征及适合器物实用性的特点，而不仅仅在于审美目的。因此，对器物纹饰的理解更依赖整体性和环境。第三，在图像形式上，器物纹饰虽然有一部分是比较写实的，但大多数纹饰具有装饰性，甚至采用抽象的几何纹形式，这些纹饰有的显现出与自然物象的直接联系，如鱼、植物叶片、水纹等，有的或变形强烈或过于规整，难以找到对应的物象。

器物纹饰是我国早期绘画的重要组成部分，早期绘画中当然还有一些更接近我们今天“绘画”范畴的东西，然而都

已难觅踪影，唯器物纹饰因牢固附着在物体的表面才得以保存至今。又一方面，它们在古代生活中占有十分重要的地位，本身就是我国早期绘画的重要表现形式，其造型观念、构图方法、制作手段、象征意义及表达方式都体现了早期绘画的法则与特点，并体现了当时的文化与宗教观念。

第一节　彩陶：烈火中永生的红与黑

彩陶是一种在世界许多地区都普遍发现的艺术遗存，一般指在陶质容器上以黑色（少数情况下有其它颜色）描绘图像，即在陶器烧制以前绘于磨光的器物陶坯外壁（少数情况下也有绘于内壁），再经烧制而成。这些陶质器物有盆、碗、钵、蒜头瓶、葫芦口瓶、尖底瓶、盂、大口尖底器等多种。由于是在烧制前绘制，故颜色能经久不脱，且难以被磨擦掉。后来还流行一种在烧制后再绘色的彩色陶器，考古学界为了将两者区别开来，一般将前者称之为彩陶，后者叫彩绘陶。彩陶一般兴盛于新石器时期，彩绘陶则流行较晚，它在彩陶消失以后曾比较流行，如商至汉代的一些时期，但其重要性远不及新石器时期的彩陶。

图像的位置由使用方式与环境决定。彩陶的纹饰一般涂绘在器物的上半部，这大约主要是出自两个原因：其一，古代人席地而坐，陶器置于地面，视线集中于陶器上半部，或陶盆的内部，看不见陶器的下半部；其二，彩绘的陶器一般为容器，下部呈尖状，置于地面时可能有相应的凹坑才能平稳与安全，器物下半部与泥土接触，无装饰之必要。涂绘彩陶的颜料主要是矿物质原料，黑色的元素是铁和锰，可能使用了既含铁又含锰的原料，也可能是在赭石中加入了含锰的其它原料混合而成。红色的主要着色剂是铁，可能以赭石为

原料。矿物质颜料的特点是经久不褪，所以今之出土彩陶多有能鲜艳如新者。在仰韶文化的半坡、姜寨和北首岭的一些遗址中，曾出土有制作彩陶所用的颜料、磨砚和磨锤。从一些图像的笔痕上推测，彩陶图像的绘制工具有可能已经使用了毛笔一类工具。

彩陶的出现与陶器制造技术的发展密切相关。制陶技术的发展经历了手工捏制、慢轮修整、快轮制坯这几个阶段，彩陶主要出现在慢轮修整阶段。这个时期的陶器以红陶为主，彩纹最适合绘于红陶上。但由于随着快轮的出现而开始的密封饮窑制造还原气氛的烧法代替敞口氧化烧法，黑陶和灰、白陶逐渐代替了红陶，拍印纹饰或打磨光滑的方法同时也代替了彩绘法，彩陶便逐渐消失。

中国的彩陶大约兴盛于距今7000多年至4000多年前的新石器时代中期。河北武安磁山遗址中曾发掘出一片模糊的简单彩陶片，距今约8000年，或可看作是彩陶的肇始阶段，较能确定的最早的彩陶出自7000多年前长江下游的河姆渡文化。自20世纪20年代在河南渑池仰韶村的原始社会遗址发现彩陶以后，首先在黄河流域大量出土，大半个世纪以来，我国其它许多地区的不同文化类型也都陆续发现了彩陶，东起黄海之滨的江、浙，西至帕米尔高原天山脚下，南自岭南的广东、香港，北到内蒙古和东北，成为我国新石器时期代表性艺术遗存。考古发现表明，各地彩陶兴盛的时间略有不同。80年代中期，有人将中国彩陶归纳为三个区域系统，即中原地区、西北地区、东南沿海地区。[⑧] 随着全国各地尤其是偏远地区彩陶的出土，如北方的红山文化，我们已经难以用简单的两、三个系统将其概括，可以说，各地的彩陶都有自己的特点与精采之处。另一方面，从绘画艺术的角度看，黄河流域尤其是中、上游出土的彩陶仍然是中国彩陶中最具艺术魅力的主要

部分，黄河中游仰韶文化中的半坡类型和庙底沟类型、黄河上游马家窑文化中的马家窑类型、半山类型和马厂类型，分别是中国彩陶不同时期的典型代表。

考古发现表明，在彩陶纹饰中，简单的几何纹饰要远远早于具象的写实性图像。同时，绝大多数彩陶图像为经过规律性组织的、变形的图案和抽象化的纹饰，它们形成彩陶纹饰的主流，只存在少量的写实性的动物和人物，以及可能与原始宗教有关的崇拜图像，它们在彩陶纹饰中所占比例极小，或可将人物与动物图像看作是一个小的分支。例如，青海乐都县柳湾原始社会晚期墓地是目前我国考古发掘中最大的一处氏族公共墓地，其中马厂类型的墓葬有845座，出土有7500余件彩陶，其纹饰虽然十分繁缛，但基本纹样只有三大类：圆圈纹有414种、蛙纹单独纹样有31种、其它几何形有56种，它们互相配置，变化无穷。[9] 其中蛙纹都是变形纹饰，没有一种写实的动物或人物图像作为主纹饰，由此可见图像构成之一斑。又如陕西北首岭遗址，出土有各种陶器986件，其中绘有具体象生图像如鱼、虫、鸟的只有4件。彩陶纹饰的绝大部分是由各种点、线、面构成的几何纹。如果我们将早期中国绘画的主题仅限于写实性的图像，那么它们在彩陶纹饰中处于边缘状态。然而如果我们将点、线、面这些造型手段都看作是绘画发展的重要因素和组成部分（如同现代绘画史），那么彩陶纹饰便体现了中国早期绘画的特点和卓越成就。

有的学者将彩陶纹饰图像的演变过程概括为六个时期，它们或先后出现、或交错出现、或重迭出现：

弦带纹装饰期　距今约7700～6000年前。

环折纹装饰期　距今约6700～5500年前。

象形纹装饰期　距今约6500～5000年前。

曲面纹装饰期　距今约5800～4900年前。

旋线纹装饰期　距今约 5500～4600 年前。

图象纹装饰期　距今约 4600～4000 年前。[⑩]

这个概括大体上应是合理的。彩陶上最初的纹饰是在器物的口沿涂抹一道简单的红色或黑色宽带纹，然后出现了由直线和折线为主的三角形纹或环折纹，继而出现了较为写实的动物或人物图像，对纹饰的处理方法随之增多，由二方连续到四方连续，图像类型、造型和色彩愈加丰富，到马家窑文化时这种能力达到高潮，然后盛极而衰，随着制陶新技术的出现而走向衰落。如人物图像，半坡类型中有人面纹，至庙底沟类型时有人头形器口彩陶瓶，至马家窑类型时出现了舞蹈群像，已是十分成熟的人物画。总体看来，彩陶纹饰经历了一个由简单到复杂、由单纯到丰富、由简练趋向繁琐的漫长过程。这是一个逐渐成熟、、进步、普及和变化的过程，在这个过程中，工匠们的技术水平、造型能力和对视觉语言的感受力、审美趣味也随之变化与提高。但是，有两个因素对其规律性产生影响，一是由于各地经济与文化发展的不平衡性和地区文化因素的制约，同期的彩陶纹饰也产生很大的差异；二是事物的发展并不是简单的线性关系，常常出现回复与突变。因此反常也是规律之一，相当多一些图像不能用简单公式表达，需要结合具体背景来理解。

中国彩陶纹饰起源于简单的几何纹饰，最初的一些纹饰是在陶器的口沿部分描绘一圈宽带纹，在以后数千年的发展中虽然千变万化，但也主要表现为以几类单独纹样为单位的复合、连续纹样，也就是说，抽象性和连续性是彩陶纹饰的主要特征。为什么呢？其原因有四点，首先，纹饰的发展是由低级走向高级、由简单走向复杂的，反映了人类对造型语言的掌握程度与运用能力。第二，陶器的制作工艺过程制约了纹饰的形成。在彩陶纹饰产生之前的原始阶段，一般的陶

器在未烧制时都用某种较硬的工具拍打半干的陶坯表面，以使器形圆整和表面美观，这些连续的拍打纹便产生了连续纹样的装饰效果，这对后来产生的彩绘纹奠定了基础和模式。第三，陶器的圆形外观制约了纹饰的构成。陶器不同于一般的绘画载体，它不是平面而是近于球面的圆弧面，当我们观看陶器纹饰时，没有一个特定的视角，四周都是相等的，所以工匠在绘彩时必须考虑到陶器四面的等同性。第四，某些编织物产生在陶器之前，如以藤、草、竹、植物皮为材料的编织物，其横向、纵向和斜向的交织就形成了四方连续的几何纹样，在如竹筐一类的容器表面产生了装饰效果，这也是陶器纹饰产生的基础。

半坡：人面鱼纹与鱼纹演变

仰韶文化因首先发现于河南渑池仰韶村而得名，距今约7000至5000年。遗址主要分布在黄河中游的中原一带以及一些支流地区，包括陕西、河南和山西等地，是中原新石器时期文化的典型代表，也是我国新石器时期诸文化中的一支主干，体现了我国母系氏族制繁荣至衰落时期的社会结构与文化成就。最能代表仰韶文化工艺水平的是陶器，当时的制陶术已十分成熟，早期的彩陶色彩以红地黑彩或紫彩为多，中期盛行先加白衣或红衣为地，再绘黑、棕或红色的图像。共发现1000多处遗址，其早期阶段为半坡类型，中期阶段为庙底沟类型，晚期有秦王寨类型等。半坡类型的遗址中又以陕西的半坡、北首岭和姜寨、甘肃秦安大地湾最为典型。

1954年在西安市东北隅浐河东岸的发现，是我国首次大规模发掘的一个原始部落遗址，它使半坡村从此闻名天下，并成为一种文化类型的代名词。半坡类型的彩陶纹饰风格朴素



简单，以红地黑彩为主，少数为红彩。题材有鱼（图27）、鹿（或羊）、蛙、人面等象生纹，少量的植物枝叶纹，由圆点、直线、三角形、横条、折波等构成的几何纹。其中最富有神秘色彩的是人面鱼纹（图28）。这种纹饰目前只在陕西省的四个地方发现，即西安半坡、临潼姜寨、宝鸡北首岭和秦岭以南的西乡县何家湾，共出土有13例人面鱼纹（半坡7例、姜寨5例、北首岭1例、何家湾1例），大都绘在陶盆内，形式上大同小异，其基本结构和手法大致相同：正面，脸面大体为圆形，双眼居中，各为一短横线。鼻子为倒“T”形，鼻头为三角形。嘴形不涂黑，留出底色，为两个相对的三角形，而两颊涂黑，左右横向各绘一鱼形，似人面衔鱼。头顶有三角形装饰物，似为高冠，绘有短线，似为羽毛。前额涂黑，在其中留有三角形（正中）或弧形区域（右边），无耳朵，一般亦无眉。在两鬓处各有一鱼或上翘的装饰物，其鱼形颇为具体。与人面纹匹配的图像是鱼纹或鱼网纹，绘在人面纹的两侧。

这些大致相同的图像虽然数量不多，但在西安市、宝鸡市及陕南同时出现，显示出它在当时是在这一地区内被普遍接受的一种图像，一种有着某种具体含义或象征意义的图像。它到底表达了原始人的什么观念？据说学术界已给出了20多种答案，且还在继续增加。一般可归纳为两种解答思路，或侧重于写实，把它当作“剧照”或“历史照片”看待；或偏向于象征，把它当作想象或创造的图像看待。主持半坡遗址发掘工作的考古学家石兴邦认为，人面纹可能是“神话”化的图像，头上和嘴角都有化妆式的装饰，似含有某种类巫觋性质。[⑩] 有国外学者认为，它们可能是巫师的面孔，两耳珥鱼可与《山海经》里两耳珥蛇的巫师相比较。[⑪] 张光直推测说“好象是巫师的一种形式。”[⑫]又一种持写实观念者认为，人面纹描绘的是在一定原始宗教仪式中经“化装”变形的人的头面形

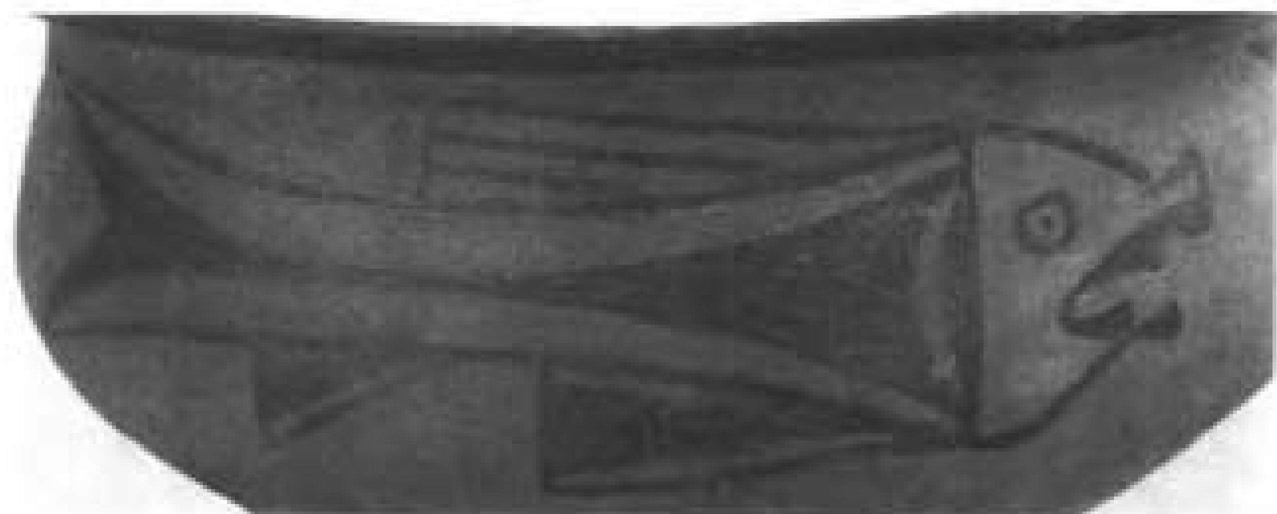


图 27　鱼纹图　陶质彩绘　新石器时代　西安半坡出土



图 28　人面鱼纹图　陶质彩绘　新石器时代　西安半坡出土

象留给原始人类的主要印象。这大约是古代最大的祭祀活动——春社祭祀的特定场合中使用的颜面固有装饰手法。即头发上挽成高髻或饰以羽毛、草穗之类的高帽，前额上涂以不同色彩，鬓旁插着羽毛或缨穗或鱼形饰物，口角涂色，嘴上两旁也挂着谷物、草穗、毛羽编成的胡子或鱼形饰物。[⑥] 有人认为，它明确表示了对鱼类动物的崇拜，象征性让鱼从耳孔进人人脑至腹中，从而使人获得鱼的某种特质和功能，进而得到祖先神的认可与保护。人面鱼纹不是巫师佩戴的假面具，面就是巫师装扮。[⑥] 这个思路的关键在于将图像中的人面与其它纹样（如鱼）分开认识，前者为写实描绘，后者为装饰物，虽然这一点从图像本身得不到证实。面从象征的角度看，人面鱼纹与原始渔猎部落的宗教崇拜有关，或是一种图腾，或是一种崇拜偶像，或与祈祷渔猎丰收有关。这种观念的出发点是人面与鱼纹的同一性，即处于相同的图像意义层面。但又不能简单理解为人吃鱼或鱼吃人这种简单的生活画面，因为那样的话没有必要在嘴两边和头部两旁各画一鱼，它是人鱼合一的形象，是自然界中不存在的。它们的组合反映了一种极为原始的图腾气息。[⑥] 有人认为，这是一种族徽，显示在渭河流域及其相邻地区分布着一个势力很大的、以鱼为族徽的集团。[⑥] 有人认为鱼纹象征女阴，并注意到了彩陶盆口沿的数字符号，将它们和盆内的人面鱼纹结合：“人面鱼纹既表示‘五’条鱼，又是生殖神的象征，集中表现了半坡先民祈求人口繁盛的愿望。”[⑥] 有人对此反驳说，鱼纹就是半坡的图腾徽号，象征氏族或家族。[⑥] 还有一种更富想象力的观点认为，人面鱼纹画的是月亮，表示月相周期。其额部黑白相间表示月相阴影变化，鱼刺纹表示月亮是发光体。鱼能“死而复活”，寓意月亮的“死则有育”，并衍生出天神或地母神，这是渭水流域远古渔猎民共同的徽号。[⑪] 显然，任何要把“图腾”的定义进



一步具体化的企图，都要冒无法证实的风险，并使可信性大打折扣。或许哲学家李泽厚的观点比较稳妥，他说："像仰韶期半坡彩陶屡见的多种鱼纹和含鱼人面，它们的巫术礼仪含义是否就在对氏族子孙'瓜瓞绵绵'长久不绝的祝福"？"那陶盆里的人面含鱼的形象，它们虽明显具有巫术礼仪的图腾性质，其具体含义已不可知，但从这些形象本身所直接传达出来的艺术风貌和审美意识，却可以清晰使人感到：这里还没有沉重、恐怖、神秘和紧张，而是生动、活泼、纯朴和天真，是一派生气勃勃、健康成长的童年气派。"[10]他表述了一种"远距离"的总体感受。大致可以确信的是，这种图像是地区性的，它或与渔猎氏族的某种文化习俗或信仰有关。由于图像的数量和环境尚不具备进一步解释的条件，我们对它的解释都难免带有很大的猜测性，只能适可而止。实际上，到底是把它看成写实性的记录还是当作想象性的创造？在二者之间我们还没有充足的理由作出决断。

在形式上，人面的脸型及五官都近似几何形，如圆、三角形、直线、弧形及排列整齐的短线。鱼形也近几何形，鱼头鱼身都为三角形，整体上亦为三角形，鱼鳞为网格纹。以规整的几何形表现不规整的、丰富多变的自然对象，这显示出人面造型语言的来源：工匠们长期熟悉和使用的是几何形装饰纹，所以在描绘人像时也借助于几何形，即选择那些与表现对象形式相近的几何形。又一件人面纹作品也是这样，在近年来陕西南郑龙岗寺仰韶文化灰坑出土的一件彩陶罐上，绘有两层人面像（图29），各有6个，人面外形均为较规整的圆形，正面，面部上下分为三部分，额部与下颊涂黑，中部眼、鼻处留白。各像五官略有差异，双眼或为圆圈或为短直线，圆圈眼似惊愕状，直接眼似睡眠状。鼻为长方形，嘴为方形或弧形。两层人面以直线分隔，各人面之间以三角形分隔，



图29 人面纹图 陶瓮彩绘 新石器时代 陕西南郑县出土



图30　神像与双鱼图　陶质彩绘　新石器时代　陕西临潼县出土

罐下部为五瓣尖弧状纹，似为花纹。[①] 这件彩陶将几何纹与人面交织布置，而人面像的表现方法也体现了几何纹的特点，这和半坡出土的鱼纹人面像的手法是一致的。秦岭南北相距数百里同时出现的这种人面像，体现了一种共同的制作模式，这是耐人寻味的，或体现了文化在较长距离的传播与认同。说明图像的制作不一定来自对自然物象的摹仿，而是遵循着某种既定原则的事实，既在某些场合下图像具有权威性。对图像的表现与解读，在一定的文化圈内具有传承性。

半坡出现的人面加双鱼的图像组合模式，在临潼马陵出土的一件陶瓶上表现为一种特别的形式（图30)。图像以粗黑线条勾画，中间为人（神）像，两边各一鱼（图31)。人像双目圆瞪，龇牙咧嘴，獠牙上翘，鼻孔张大，留白，似翻转，头顶为圆锥形，眉至锥顶为七道双折弧线，似额间皱纹，两耳同为尖形上竖，似猪耳，面部作恐怖状。像两边的鱼为纵向，鱼头向下，两鱼形状相同。这组图像的基本结构与半坡模式相同，但图像饱满布满器身，图像的造型已趋于“脸谱化”，离人像的自然形态更远。我们似乎更有理由相信它具有某种图腾或族徽的含义，或具有某种驱鬼辟邪的神奇功能。

考古学家对半坡彩陶纹饰的演变进行了研究，试图找出其中的规律，并进面发现中国绘画史的规律。他们以鱼纹为主要线索，勾勒了一幅由写实具象逐渐过渡到抽象图案的演变序列（图32)，这个过程大致可分为三个阶段，从比较写实的描摹对象阶段出发；然后是装饰性写实，即对对象作图案化处理；最后是抽象阶段，即完全脱离对象的形状，变成与自然对象不相干的几何符号。考古学家描述道：“有很多线索可以说明这种几何图案花纹是由鱼形的图案演变来的，……一个简单的规律，即头部形状越简单，鱼体越趋向图案化。相反方向的鱼纹融合而成的图案花纹，体部变化较复杂，相反

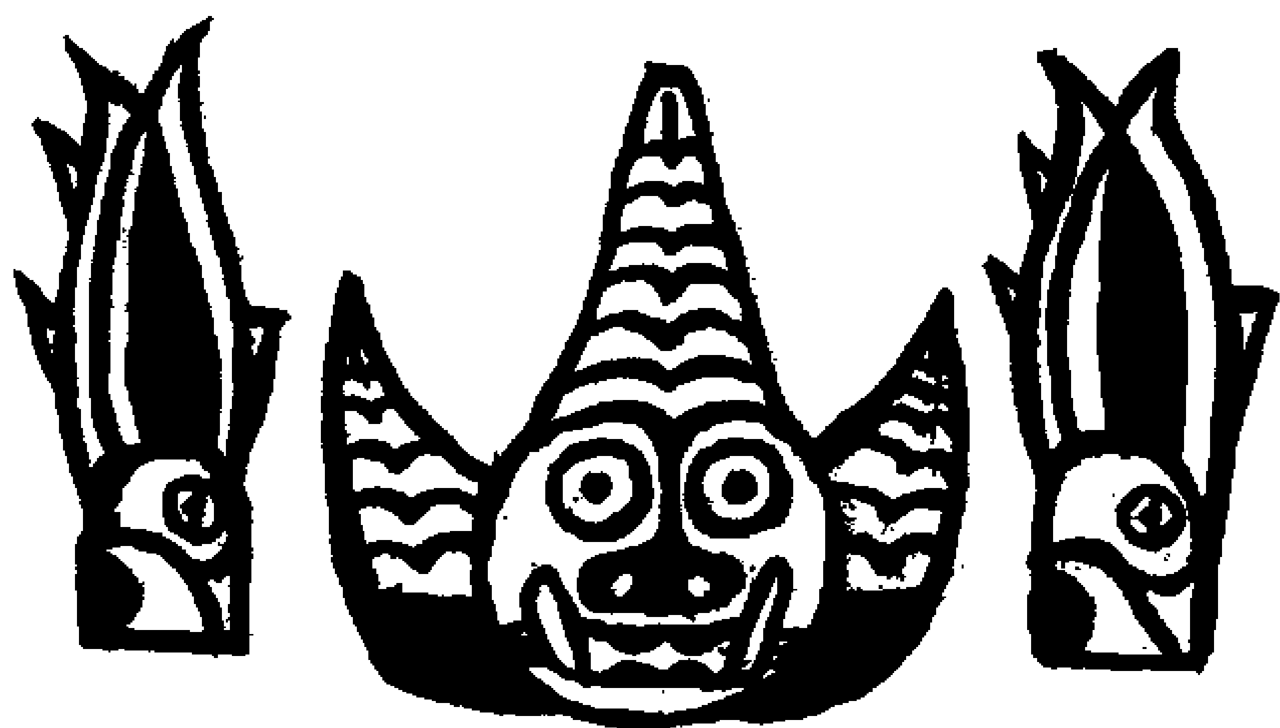


图31　神像与双角（描摹图）　陶质彩绘　新石器时代　陕西临潼县出土

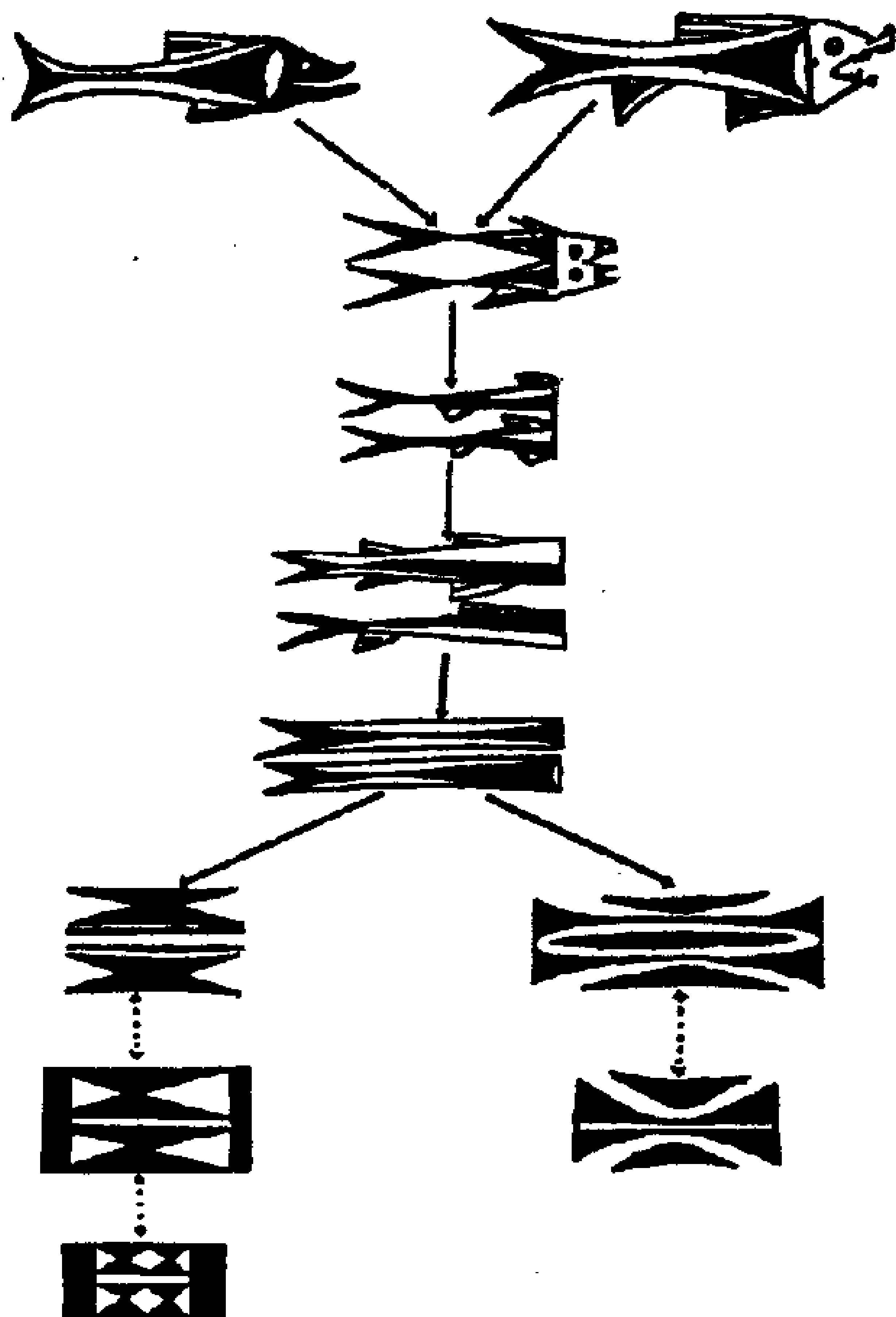


图 32　半坡彩陶鱼纹演化推测图

方向压叠融合的鱼纹，则较简单。”[⑦] “随着时间的推移，半坡类型的鱼纹，逐渐抽象成为由三角、直线等线条组成的几何形的写意画，而成为庙底沟类型流行的曲线几何形纹饰的一个重要源头。但是，这一方面的演变，并未使写实性鱼纹消失，在半坡类型晚期的绘画中，还可以见到写实性的鱼纹。”[⑧]“它的发展序列可以分为四个阶段：开始是写实的鱼形；接着将鳞纹简化，成为简化写实鱼形；接着鱼鳍消失，形体上下对称，成为图案化的鱼形；最后发展的图案鱼形，各部分解为几何图案纹。”[⑨] 考古学家还认为，“鸟纹图案是从写实到写意（表现鸟的几种不同动态）到象征。”[⑩]有的考古学家作了进一步的概括和推断：“主要的几何形图案花纹可能是由动物图案演化而来的。有代表性的几何纹饰可分成两类：螺旋形纹饰是由鸟纹变化而来的，波浪形的曲线纹和垂幛纹是由蛙纹演变而来的。”[⑪]有的学者将鸟纹和蛙纹也分别排列成由具象的写实图像逐渐演变成半抽象再到抽象几何纹的过程。[⑫]

如何认识这些被归纳出来的现象呢？首先我们承认这些归纳有一定的合理性，它在特定的环境中是适用的。某种图像被创造出来后，它对于后辈具有某种权威性，成为世代相传的图像法则，它的构成与释读也是公认的。在一般情况下，后代图像作者没有必要重新对照自然物象进行重大的校对修定。最先创造图像的作者和后来传承图像的作者面临的问题是不同的，比如鱼，早先的图像创造者需要对照自然界中的鱼的视觉形式画鱼，而后代作者只需要依据祖辈的鱼的图像描摹即可，不必重新创造鱼的新形象。然而在代代传承的过程中，又必然会“走样”，这种走样的因素是多方面的，但有两个至关重要的因素，第一是审美趣味的逐渐演变，第二是在传递过程中图像的简化原则。正如大家都已经注意到的，彩陶纹饰的主流不是写实纹样而是几何抽象纹样，写实性图像

只能算作小的支流，几何抽象纹样不但体现了原始人的审美意识，还造就与培育了他们的审美意识，因此，当因某种原因出现写实性图像时，随着时间的推移，就会产生附合主流图像的趋势。尤其是当这些写实性图像被普遍接受后，已在文化圈内形成解读共识，不需要继续以自然原物为依据不断修改时。另一方面，这种图像在传递过程中服从简化的原则，即不必百分之百遵循祖辈的图样，略有简化大家依然能识别。久而久之，当简化到一定程度时便会越过界限，变成表意性的符号，这种符号在一定范围内还是能识别的。当然，尔后就有语义失传的情况，或者是因为部落文化内部的变化而不需要继续保留原有的含义，这时，这些写实图像的“变形子孙”便融汇到彩陶纹饰的主流之中，与原型失去联系，仅仅以抽象纹饰的面貌出现。

如前述，最早的彩陶纹饰就是简单的几何纹，彩陶几何抽象纹饰的产生与最早陶器上的拍印纹有关，彩陶纹饰的最高成熟点是以抽象的几何纹饰为代表。不论从时间上、数量上还是在规模上，几何抽象纹饰都远胜于写实的动物和人物图像。当我们将写实图像作为一段插曲看时，它的产生和变化都没有改变和影响彩陶纹饰以几何抽象纹饰为主的面貌。因此，如果我们将写实纹样在某些情境中由写实趋向抽象的这种变化扩大成彩陶纹饰的总体发展规律，就有以偏概全之嫌。而假如要再以此为依据，证实或推衍出绘画史的发展规律是由写实到写意的原则，可能就离事实更远了。

庙底沟与大地湾："国画之祖"

庙底沟和大地湾发现的绘画作品分属仰韶文化中期和晚期。大地湾的地画不属于彩陶，但它是极特殊的个例，不便

归入到其它类型中，又因与甘肃彩陶主流同时出现，故纳入此节中。

庙底沟文化类型因1956年开始发掘于河南陕县东南的庙底沟村而得名。它有早晚之别，早期的庙底沟文化属仰韶文化，为公元前3900年左右，晚于半坡类型。陶器中红陶占90%，彩绘主要是黑色和带紫的黑色，也有白地绘红、黑色的，但出现的时间略晚。彩陶纹除少量的象生性蛙纹外，大量的是以圆点、曲线、涡纹、弧线、三角涡纹、方格纹组成的繁杂富于变化的图案。庙底沟二期文化属早期龙山文化，为公元前2780年左右，陶器中灰陶占97%，彩陶已很少，进入彩陶的尾声。

庙底沟文化中虽然没有大量的写实性图像，但近年来在河南临汝阎村出土的一件彩陶缸十分引人注目，陶缸上面的图像被命名为《鹳鱼石斧图》(图33),[⑩] 被认为是我国新石器时期幅面最大、内容最丰富的图画，甚至被誉为“国画之祖”。实际上，它是同时期遗存中最接近现代人绘画观念的作品。陶缸是夹砂红陶制，通高47厘米，口径32.7厘米，略呈直筒形，底部有穿孔。《鹳鱼石斧图》绘于缸外壁，偏于陶缸一侧，约占陶缸面积的一半，画面高37厘米，宽44厘米。画幅内主要有三个图像，三个图像分为两组：鹳衔鱼、石斧。左为一只白鹳，短尾长腿，大圆眼，长喙粗颈，衔有一鱼。鱼头向上，无鳞片，鱼身僵直，小眼。画右为一石斧，圆弧刃，中间有一穿，系有柄，柄上绘有一斜十字叉，下端有网格纹，似表示木柄上缠有麻布片或细绳。图像的表现手法为平涂结合勾线的方式，鸟、鱼和斧均为白色，鱼和斧以粗线条勾勒轮廓线，鹳的眼亦为粗线勾画。图像几乎没有考虑如何与器物相结合(这正是其它彩陶纹饰所遵守的原则)，而是当作一幅绘画处理，几乎是借陶缸表面作画，所以绘画性很强。造型简练概括、风



图 33　鹳鱼石斧图　陶质彩绘　新石器时代　河南临汝出土

格朴实粗壮，鹳的神态天真而有力，体现了原始绘画的稚拙之美。这种以线条为主要造型手段的绘画方式，正是以后数千年中国画发展的主流形式，是中国绘画形式上的一个主要特点。

水鸟与鱼共一画面、鸟鱼相争的情况在黄河中游曾有发现，如1958年在陕西宝鸡北首岭出土的一件大头细颈长陶瓶，上瓶部绘有一只细颈长喙短腿的水鸟，向右侧立，口衔一条大鱼之尾，大鱼横向作扭动状，有人称之为《水鸟衔鱼图》。1975年发表的陕西武功仰韶文化遗址出土的一件彩陶瓶，瓶肩绘有一条大鱼，巨口含噬着一个鸟头，鸟头低垂。图像内容更加丰富的阎村这例陶缸上，鸟、鱼、石斧之间有什么关系、表达什么意义、作何用途呢？学者们又开始了新一轮的破译和竞猜。

这种陶缸在河南中、西部十余处地方都有出土，因首先发现于伊川土门，被考古界称之为“伊川缸”。这种陶缸以素面无纹或局部有纹的居多，彩绘较少，基本上未见动物纹。陶缸是埋葬死者用的（二次葬），同时出土的还有一个三足盆，可能是缸盖。缸底有洞，是供死者灵魂出入之用，正如半坡遗址出土陶瓮棺的圆洞。体现了灵魂不死的观念。有学者认为，绘有《鹳鱼石斧图》的陶缸可能是部落酋长的瓮棺，白鹳是死者所属部落的图腾，雄壮有力而气势高昂。鱼为鲢鱼，则是敌对氏族的图腾，被画得奄奄一息，酋长生前英武善战，大石斧是他身份和权力的标志，也是他生前所用实物的写真，陶缸是他死后为纪念他的功勋而做。[1] 又有人认为，鹳叼鱼是氏族本身的象征，石斧是氏族权威的象征。[2] 有人则考察出了一段更加具体的历史故事：根据《山海经》等早期文献，当时存在一个驩兜氏族，鹳鸟是这个氏族的图腾，鹳鸟衔鱼的形象即古史传说中的驩兜，陶缸内的死者是驩兜氏族的酋长或部落首

领。这个氏族原活动在中原一带，后主流南下与苗蛮接触。[11]但也有人持相反意见，认为从该墓的规模看，死者不可能是氏族的头面人物，图中的鸟不是鹳而是鸬鹚，可以驯化为捕鱼工具，能给人们带来经济利益，故被原始艺术家选为创作题材。这是仰韶人借助鸬鹚捕鱼和使用石斧从事农业生产在陶器装饰艺术中的反映。[12]有人从婚姻与生殖角度进行解释，认为鹳鱼相连是两个图腾氏族外婚制的标记，是阴阳、男女的相合，石斧是物质生产的象征，鸟鱼是人口生产的象征，它们体现了原始初民求生存、生殖的两大功利目的。[13]有人将它与宝鸡北首岭的《水鸟衔鱼图》相联系，反驳氏族图腾说，诘问道：鸟与鱼图腾的战争怎么打了几百年？又怎么从陕西打到了河南？他更进一步解释说：在《鹳鱼石斧图》中，鹳衔鱼是象征男女性结合，石斧是男根、男性的象征，石斧柄上画有一个“×”是表示数字五，是初民表达男女交媾能多多生男子的愿望。[14]

这些解释可归纳为两种思路：1.侧重于精神生活层面，将图像看作是某种文化习俗的象征，着眼于画外之意；2.侧重于物质生活层面，依据它们在实际生活中所起的作用解释图像，就事论事，没有任何引申和寓意。前者或可简称为“象征论”，后者或可简称为“反映论”。“反映论”比较简单朴素，较少冒过于具体的推测而带来的风险，然而又由于过于宽泛、较少考虑作品的具体存在状况而缺乏针对性，它的结论是可以到处都适用的“大实话”和“真理”，甚至能在研究之前预先作出。它不会因解释者而结果不同，容易操作应用。“象征论”则关注于作品的具体存在状况和文化背景，力求作出有针对性的、各不相同的解释。能够显现出解释者的知识与智慧。但由于解释者自身条件的不同而导致五花八门的结论，还由于要作出具体推测而冒无法进一步证实的风险，掌握不好

便演变成“猜谜大赛。”例如上述对阎村陶缸图像的解释，如果理解为它是渔业和农业生产的反映，则几乎适用于全部的陶器纹饰，不能解释为什么这种陶缸图像只是个别现象而绝大多数“伊川缸”没有这种图像。而如果解释为某位氏族酋长的纪功图，则考虑到了陶缸图像的特殊性、具体状态和历史背景，但推测性更大，几乎没有任何其它证据去证实这个“故事”的真实性。

同是陶缸，相比之下，河南汝州洪山庙出土的陶缸图像的主题则似乎较少歧义。1993年发掘的洪山庙遗址出土陶缸复原近40件，图像有人物及龟、鸟、鱼、蜥蜴、鹿等动物图像，手法写实，多绘于陶缸中部，呈二方连续的宽带状构图。值得注意的是其中一号墓有三件陶缸上绘有男性生殖器，共有12个。造型粗壮，手法亦十分写实，很容易辨识。据鉴定，这三件陶缸中的死者均为年龄在20至35岁之间的处于生育期的女性，而同墓中的儿童、男性、老年女性的陶缸上没有这种男生殖器图像。这明确表现了祈求生育的意图。[⑩]第39号陶缸只存下半截，绘一半蹲的、绘塑结合的正面男性裸体像。与身体由线条绘出不同的是，生殖器为浮塑形式，凸出于表面，得到了特别的强调和突出，这也应是表现生殖观念。第42号陶缸的图像比较特殊，绘有两个太阳纹、一只龟、一个人物（神）、一只兽（鹿或麒）。太阳图像应与日、月崇拜有关，郑州大河村仰韶文化彩陶钵上就绘有多个太阳纹。龟，也是一种神灵图像，在距今6000年左右的大汶口、大溪等考古学文化中已有神龟思想产生，应是与巫术活动有关的图像。此缸上的人物（神）像比较特别，绘作侧面角度，圆头，左右臂张开，弯腰，似奔跑状。有人认为手掌似龟形，恐不确，可能是双手下各有一龟，其龟形与人物前方的大龟相同。手下之龟作昂首状，似乎人物伸手抚摸龟头（图34）。值得注意的是人





图34　彩绘陶缸图　陶质彩绘　新石器时代　河南汝州出土



物只绘有一只腿，腿前弓。在远古艺术作品中，只绘一只腿的人像是十分罕见的，因为从巫术的观念看只绘有一只腿是十分不吉利的，几乎等于诅咒，即使是侧面角度也应把双腿都完整地表现出来。所以有人认为这不是人而是神像，才在外形上与人不同。龟头的形状与男性生殖器相似，或许龟的图像隐含有生殖的象征意义，这组图像仍可能表现生殖主题。生殖主题绘制在表现死亡的陶缸（盛装尸骨）上，体现了作者企望生命永恒、代代相传的观念。我们可以相信这组图像与表现生殖的巫术或崇拜活动有关。有人推测，图像的绘制者可能就是巫觋，或其家属，或其关系亲密者，在这个意义上，巫觋就是当时的艺术家。[10]

《人面鲵鱼纹彩陶瓶》又是一件可从两方面解释的作品(图35)。该彩陶瓶1958年出土于甘肃省甘谷县西坪，高38.4厘米，红陶黑彩。关于它的年代，或说为仰韶中期的庙底沟类型，或说归仰韶晚期，或归于马家窑类型。陶瓶中部绘一鲵鱼，鱼的头部似人面，双眼圆形，眉及鼻处为十字，嘴部为竖直线，鱼体扭曲似三角形，鱼体画有斜网格纹，两侧各顺者鱼体画有一细线，上部似有一对前肢，肢端有四指似人手。有人认为这是人面蛇身纹，而一般认为此图像是鲵鱼，俗称娃娃鱼。将一个孤立的动物图像画在陶器上，这种做法并不多见，于是作者的动机便是颇值得探讨的事。我们或可认为是一般的动物图像，亦可认为是一种氏族图腾或含有某种原始宗教含义。从形式上看，鱼体两侧的细线值得注意，它似乎并不是表现鱼体的必要线条，如果不要这两条线会更加像鱼形，而加上两边的线条后反而不贴切，两线的上端未连接头部，与鱼体脱离，似乎表现了另外的意思。

地画这种形式在原始艺术史中十分罕见，所以甘肃大地湾发现的地画几乎出乎所有人的意外。大地湾遗址位于甘肃



图35　人面鲵鱼纹彩陶瓶　陶质彩绘　新石器时代　甘肃省甘谷县西坪出土



图36 地画图 地面炭绘 新石器时代 甘肃大地湾

省秦安王营，新石器时期遗存十分丰富，已进行了多年的考古发掘，但一直没有轰动性的发现，直到1982年在第411号房屋（编号F411）发现了一幅绘于房址原地面的图画（图36），引起了学术界的热切关注。F411是一间普通的住房，除东北部居住面被破坏外，其它都保存较好。房址长5.8至5.9米，宽4.65至4.74米，居室正中处有一圆形火膛，说明此房曾使用过后又放弃。地画绘于室内靠近后壁中部的居住面上，地表抹了一层白灰面，地画以碳黑色颜料绘于其上。现存画面面积为1.2×1.1平方米，图像较模糊，主要有人物像及动物。据发掘者的描述，其中上部中间一人高32.5厘米、宽14.5厘米，头部较模糊，犹如长发飘散，肩部宽平，上身近长方形，下部两腿交叉直立，似行走状。左臂向上弯曲至头部，右臂下垂内曲，手中似握有棍棒类器物。此人的右侧，仅存黑色颜料残迹，系久经磨擦脱落，揣测也应为一人。上部正中人物之左亦有一人，高34厘米、宽13厘米，头近圆形，颈较细长而明显，肩部左低右高，胸部突出，双腿亦交叉直立，似行走状。其左腿下端残缺，左臂举至头部，右臂下垂也作握物状，两人相距18厘米。在正中人物下方12厘米处绘一黑线长方框，框略向上倾斜，长35厘米、宽14至15厘米。框内画着两个头向左的动物，左边的一只头近圆形，头上方有一触角向后弯曲，身躯呈椭圆形，有弧线斑纹，上侧绘二腿、下侧绘四腿，身后有长尾。另一只动物头有三条触角形弧线呈扇形分散，长条形身躯上有弧形斑纹，上下侧各有四腿。发掘者认为，地画绘制在房屋居住面正中的上方，又没有被人们活动所破坏，两个人物为一男一女，似为房主人的祖先，下面一组绘于黑框内的是两个类似昆虫的动物，是祭祖的牺牲，地画反映的是一种祖先崇拜，完全属于父系氏族社会家庭的祖先崇拜。[9]

有人认为地画表现的是舞蹈。上方的两个人物是一组舞蹈图像，下方框内的也不是动物而是仰卧屈肢埋葬的人。人们正在表演丧舞，以表示对祖先或已故亲人的悼念。至于绘制地画的目的，与当时的丧迁习俗密切相关，人们一旦安葬完死者，就废弃了原来的房屋，在迁徙之前画死者和丧舞于地面，使之不得扰乱活人。[⑫]又有人认为是跳祭神舞的场景。[⑬]又有人认为，地画是当时人们行施巫术活动的一次真实记录，即驱赶巫术或谋害巫术。黑线长方形框为木棺，棺内为二人，上面二人是巫觋与女主人，各持一尖状法器。[⑭] 又有人推测，或许这幅地画产生于一次虫灾之后，地画中的动物为蝗虫一类，上方的人物手持神器施术。[⑮]又有人认为地画表现的是狩猎场面。猎人手持棍棒，下部长方形为陷井，两只野兽落入其中。[⑯]还有人认为有群婚的性质，上方两个人物手持的“器物”原来是被夸张的男性生殖器，下方长方形框内是两个活生生的裸体女性，黑框不是墓穴而是一种卧具，地画表现的是一种性生活的场面。[⑰]

这里还没有把众多的“新释”列全。或许，地画的图像本身不清楚是导致出现“百花齐放”解释的一个重要原因，在这种情况下，考古发掘者的描述也十分不可靠，并更增加了解释者的自由度。使人注意的是，大地湾已发掘了数以百计的同期房址，为什么只有这一间有地画？难道是特殊的场所譬如酋长的“官邸”或巫师的神圣法场吗？由此又可以引出新的解释。在解释的百花园里，每一个观众都有可能再添加一种属于自己的新花。虽然它的具体含义、目的及内容都还不很清楚，甚至我们还不能给它恰当的命名，但已经清楚地显示了绘画对社会生活的从属和依附关系，它给我们增添了一些认识原始文化尤其是中国绘画起源的机会。无论如何，大地湾的神秘地画是迄今为止所知原始社会中幅面最大的特殊

的单幅绘画，其年代也已经过考古学家多方论证，或可与阎村陶缸的《鹳鱼石斧图》同享“国画之祖”的美誉。

马家窑：大旋涡与蛙形纹

解释的歧义不一定完全出自图像原件“不清楚”，有些明明白白的图像也会产生截然相反的理解。如著名的《舞蹈纹盆》(图37)，即青海大通县上孙家寨马家窑文化遗址1973年出土的一件彩陶盆。盆内壁绘有15个舞蹈者，5人一组，共3组，各组之间以一组垂直线和一长叶状斜线分隔。人物绘制比较精细，均为全身，动态相同，发辫下垂，手拉手翩翩起舞。人物之下四圈平行粗横线，若盆中盛水至横线处，舞蹈者倒影则映入水中，随水波荡漾而生出动感，仿佛还使人能听见伴奏的鼓乐声。近年来在青海和甘肃一带发现的多件彩陶鼓以及陶埙，可与舞蹈纹陶盆互作注解。图像构思巧妙，造型生动而自然，用笔简练，情绪欢快而纯真，画面人物与线条图案有机结合，富有韵律，是一件情趣盎然的优秀作品。然而，这15个人物的性别却引起了争议，原因出自每个图像中臀(或腿根)部的一个长条形物，有些人认为这是装饰着兽尾，正是《尚书·益稷》“击石拊石，百兽率舞”所描述的在原始石制乐器的敲击伴奏下所表演的狩猎舞。[⑨] 有人认为图像以5人为一组是再现了狩猎活动中分组围追堵歼野兽的情景。[⑩]有人说，15人为裸体的女性，表现期望丰产的具有原始巫术意味的群舞。[⑪] 有人认为，所谓尾饰应是“生殖器官保护带”类的装束，是表现一种庆祝活动类的欢乐舞蹈。[⑫]有人认为，所谓“尾饰”应是腰间飘拂的某种织物饰带，功用为饰美，这是一群女子在河边湖旁举行的祭祀水神的庄严仪典上的祭献舞蹈，感谢恩赐，祈祝来年农业丰收。[⑬]另一种相反的意见认为15人



图 37　彩陶盆绘舞蹈纹　陶质彩绘　新石器时代　青海大通县上孙家寨出土

是男性，所谓“尾饰”是男性生殖器，表明他们是青年男子，舞者向左移步，因其为男性，故左旋。陶盆器表的变异弦纹是蝌蚪纹的抽象化，这舞蹈也许是带有模拟性质的一种蛙舞，绝对不包括性结合的因素，但却是原始人类崇尚生殖的形象表现。舞蹈既不是起源于劳动实践，也不是起源于男欢女爱的性，而是起源于人类的生殖崇拜。[18]

由这些对立的解释可以看出，我们很可能因为识别一个小小的图像局部的分歧而导致对整个图像内容、意义和目的认识的重大分歧。是舞蹈图像的作者没有技术能力把那个“尾饰”画清楚吗？不是，显然他认为已经画清楚了，他们的氏族成员都能看懂是什么，即存在一种不言而喻的视觉共识，这种共识失传已久，所以导致今人的分歧。近几年又出土了两件舞蹈纹彩陶盆，其图像或可减小识读者的分歧。一件是1991年甘肃武威磨咀子遗址发现的彩陶盆，亦为群舞图，人像绘得略带图案意味，在图案化的身躯上特别强调丰臀的圆鼓状，似显示出妇女的形体特征。另一件是1995年报道的在青海省同德县宗日遗址157号墓出土的彩陶盆（图38）。该遗址经过两年的发掘共清理了180余座墓葬，出土了一批马家窑文化彩陶。[19]舞蹈纹彩陶盆为细泥红陶黑彩，构图大致如孙家寨舞蹈陶盆，内壁中部绘几周平行线段，上部绘两组手拉手舞蹈人物，两组相对，一组有十余人，人物造型略近图案化，头部为圆形，已顶到陶盆边沿，颈及身躯为直筒状，双手向外伸展，双腿多为一根线段表现，少量亦分为两股，臀部为大的圆形，没有“尾饰”。应为女性的形状。大通孙家寨舞蹈陶盆与同德宗日舞蹈陶盆相比较，我们发现二者基本上是同一模式，包括器物形制、图像位置、人物造型、人物与几何线段的组合，甚至陶盆外壁的三周横线都一模一样。大通县在西宁以北，同德县宗日在西宁西南340公里，两地相距甚远，可见这种舞蹈

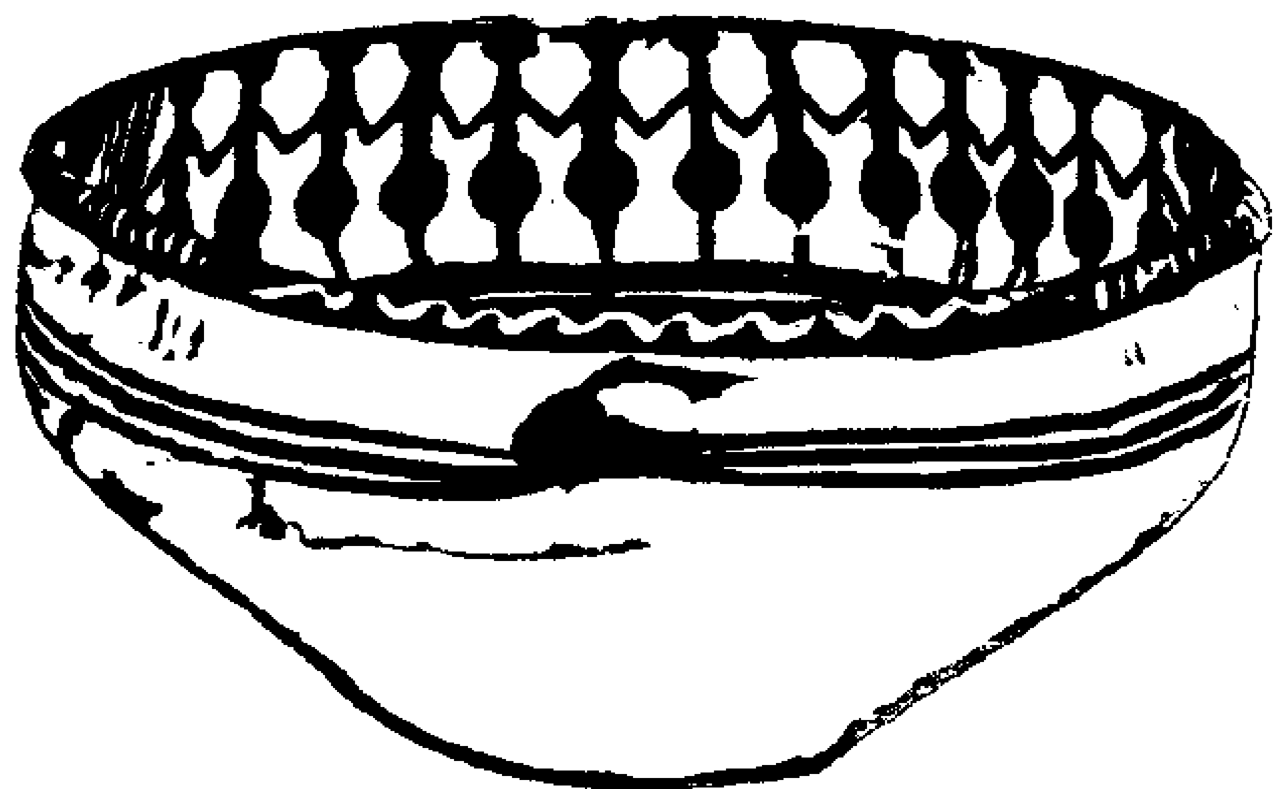


图 38　彩陶盆绘舞蹈纹图　陶质彩绘　新石器时代　青海同德县宗日遗址出土



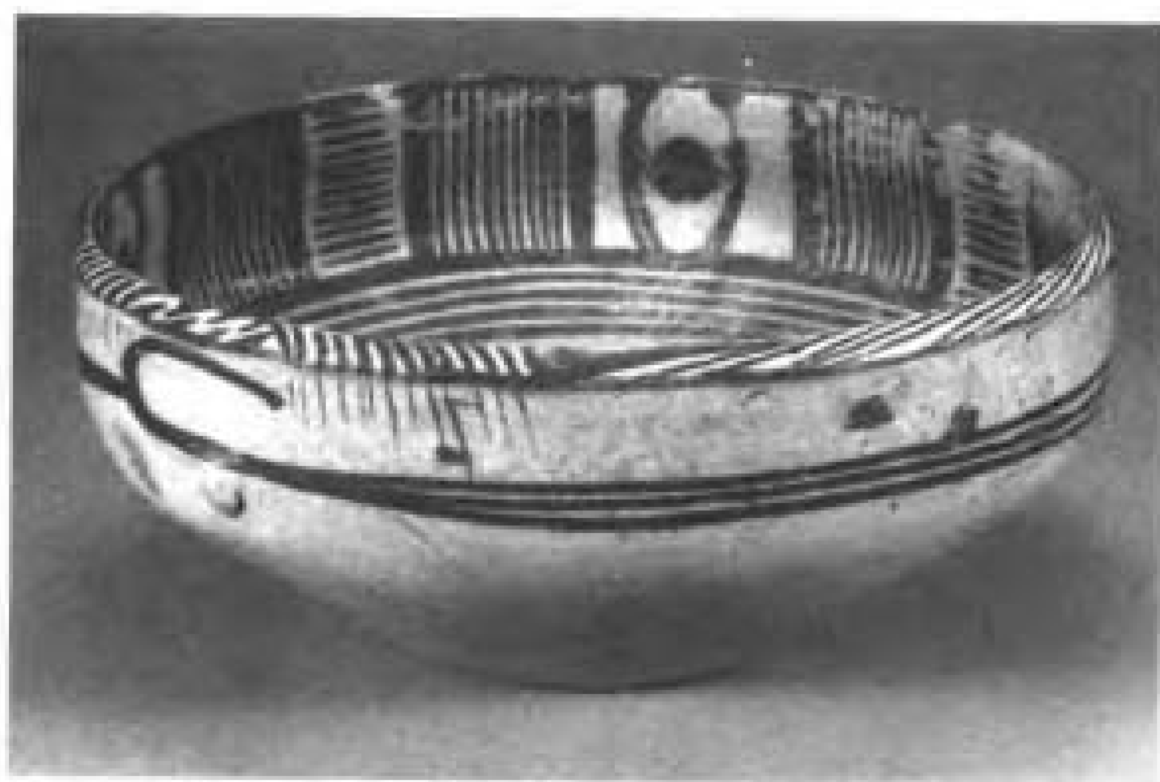


图39　彩陶盆绘拾物纹图　陶质彩绘　新石器时代　青海同德县宗日遗址出土



纹盆是在较大范围内流行的。

宗日遗址还出土有一件绘有双人抬物的彩陶盆（图39），其风格更加趋于几何化，陶盆内壁上部绘四组人物，每组为双人抬物，人物侧面相对，头部为圆形，身躯呈弧形，双腿略分开，一人颈部细长，乳部前挺，应为女性，另一人粗壮高大，为男性，二人合抬一圆形物。有人认为这决不是普通的生产劳动场面，二人抬的是祭祀用品，[⑩] 这应是有理的。

以上讨论的都是马家窑文化彩陶中的少数特例，绝大多数彩陶图像不是人物而是抽象的几何纹，这些抽象纹饰才是马家窑彩陶的主流，体现了这个文化的独特面貌。这是黄河中游的庙底沟文化彩陶高峰之后在黄河上游更加灿烂的一个阶段。与庙底沟彩陶以抽象纹饰为主一样，这些抽象纹饰虽然千变万化，但有几种主要的纹饰反复出现，起着主导作用。马家窑文化彩陶主要有先后三个类型：马家窑类型、半山类型、马厂类型，三个类型的纹饰各有特点。在马家窑类型中，构图多用回旋变化的圆涡形纹造成强烈的运动感（图40）。那些波浪纹、平行纹、垂弧纹、单个或多个圆点纹、垂勾纹、弧边三角形纹、葫芦形纹、螺旋纹、叶状间网纹、圆圈纹、S形纹，或长或短，或弧或圆，或成漩涡状，或或放射状，相互交叉穿插。再辅之以细密的网格、方块和直线，造成起伏跌宕、激情洋溢、色彩璀璨而又充满韵律的视觉效果（图41）。产生这种激动人心的强烈圆形运动感的原因，可能与先民们赖以为生的黄河有关，陶器上的彩绘恰似黄河水迂回穿插在青、甘高原，水流湍急，惊涛拍岸，暗流汹涌，体现了大自然无羁无绊的巨大力量。而那些激烈旋转的大漩涡，与现代卫星拍摄的台风云图何其相似。有人认为这些涡纹来自写实的水漩涡，又有人认为来自鸟纹。一种流行观点认为，几何纹饰是当时民族部落的图腾或其它崇拜标志。[⑪]有人认为这些纹饰反映了



图 40　马家窑类型彩陶　陶质彩绘　新石器时代　甘肃陇西县出土



图41　马家窑类型彩陶　陶盘彩绘　新石器时代　甘肃榆中县出土



图42 半山类型彩陶 陶质彩绘 新石器时代 甘肃康乐县出土



图 43　六肢蛙纹图　陶质彩绘　新石器时代　甘肃省出土

自然崇拜观念，如圆形内的网格纹象征鼓，即天鼓：雷；波浪线是水，即黄河；波折纹是山；漩涡纹为大气；锯齿纹为闪电。这当然不是旨在为我们提供了一种风景画式的图解，而是诠释原始人体现于陶器上的宇宙意识。当然，也有人主张彩陶的几何形纹只是起装饰作用的，不具有图腾含义。[⑩] 有学者指出，即使有一类几何纹样是从某些"象形纹样"演化而成的，它也决不必遵循原先某些物象的"规定"，否则，这种"象形纹样"就没有演变的必要了。因此，几何纹饰比象形纹饰更多受审美习惯的作用，而涵括有更多重的审美意义。这也许是彩陶中几何纹饰数量较多的而且发展较快的又一个根本原因。[⑪]

半山类型彩陶的纹饰也同有粗犷雄伟的特点，但构图设计略为规整严谨。纹饰类别有许多与马家窑类型纹饰相似，有锯齿纹、漩涡纹、网格纹、连续三角形纹、菱形纹、演状纹、多线连弧纹等（图42），其中以黑红相间的锯齿纹最常见和最有特色。锯齿纹有长有短，有大有小，大者似山形，小者如连续的三角形。还有的比较规则，有的变化较大，有的偏向圆缓，有的十分锐利。一些学者就这种纹饰的意义展开了讨论，有人认为是自然图像如山川河流的体现；有人认为来自绳纹、编织纹，是陶器制作本身的需要；还有人认为是由鱼纹简化和抽象化而来，也有人认为是火焰纹的象征，是原始人对火的神秘崇拜的象征，是随着父系社会的形成而转向农耕生产的结果。[⑫]

马厂类型彩陶上的蛙形纹是一种更加神秘、更有争议的图像（图43）。有时候它在彩陶中占有很高的比例，如著名的青海柳湾第564号墓，为一普通单人墓，但随葬陶器最多，有91件陶器，其中就有86件是彩陶，而这些彩陶中有73件大陶壶，有蛙形纹的占多数。[⑬]蛙形纹又有很多种不同表现形式，



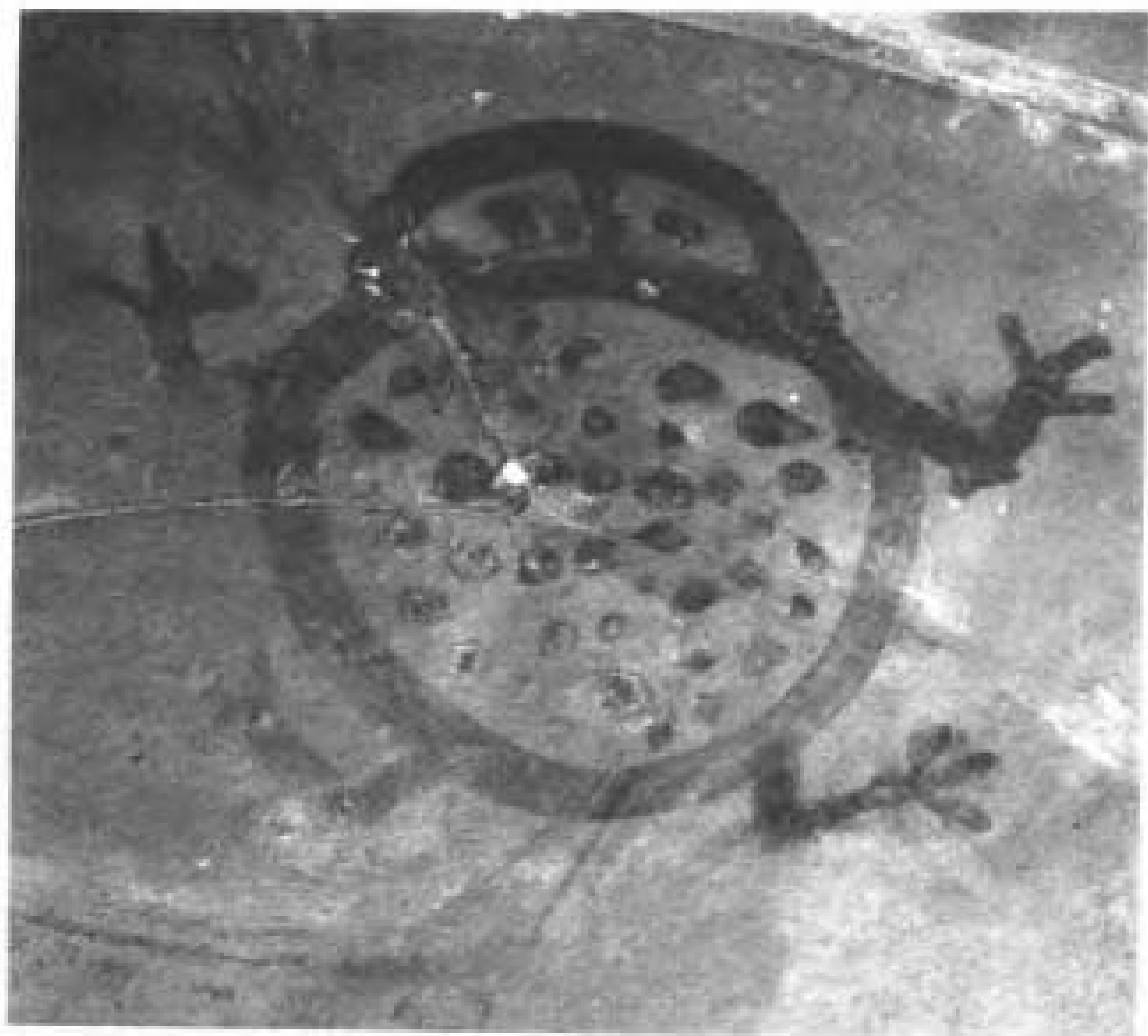
图44　马厂类型彩陶　陶质彩绘　新石器时代　甘肃省出土

其基本结构是类似青蛙的形状，即中间为躯干，左右为折起的两肢，肢端有指或趾。蛙形纹一般都较大，或有圆形头，或无头（图44）；或较接近具体的蛙形，或较抽象而更近图案（图45）；或单独出现，或成二方连续状，或拆散以局部形式出现；虽变化多端，但不难识别。对这种蛙形纹也有各种解释，大致可归纳为蛙和人形两种，或称之为蛙纹，或称之为人形纹。两种识别导致的结论大相迳庭。从直观上看，它更象蛙类图像，有人将马家窑彩陶的蛙形纹分为八种，分别对应于实际生活中的青蛙，即1. 始成形的蝌蚪的点，2. 脱尾生脚的幼虫，3. 幼虫在划水中成长，4. 已经变成完整的蛙形，5. 青蛙的写实图像，6. 强调了蛙"眼睛"特征的图像，7. 简化了的蛙形图案，8. 回复到水浪与蝌蚪。[⑨]从这种观点看，彩陶几乎就是青蛙一生的"传记片"或"影集"。有人认为，蛙（蟾蜍）象征女性生殖器子宫，尔后发展出象征女性的意义。初民祭拜青蛙，以求女性多有信水，多多繁衍人口。[⑩]还有人充满想象力的认为，蛙纹体现的是鲧禹治水的历史传说，从中还可以识读出"夏"字。有考古学家将它细分为五型十八式，认为是它们人形纹，具体说是舞蹈纹，它主要出现在大型壶（瓮）的腹部上部，瓮是贮粮的陶器，作为农业丰收的象征，这种舞蹈纹是祈求或庆祝农业丰收的舞蹈。[⑪]还有学者从视觉形式的角度分析了蛙纹，将它称之为"折肢纹"，认为线条的转折处是审美的看眼点，是人们首先要加以装饰的地方；其次从对客观世界的认识与联想来看，发芽的树木、开花的茎叶、动物的肢爪等转折处和端点都首先引起人们的注意；因此这种纹饰是几何纹饰的构成中对视觉规律发现的必然结果。[⑫]有人从蛙形纹的纵向发展史进行探讨，提出蛙纹的演变经过了由写实到抽象再到符号化的三阶段。[⑬]

蛙形纹在彩陶上的出现可追溯到仰韶文化半坡类型，姜



图45　马厂类型彩陶　陶质彩绘　新石器时代　青海乐都柳湾出土



附46 蛙纹图 陶质彩绘 新石器时代 陕西临潼姜寨出土

寨出土的一个陶盆上以写实手法绘有一只蟾蜍（图46）。将马家窑文化石岭下类型的陶盆图像与之相比，便会发现它们的相似之处，只是后者线条粗放，蟾蜍身体的小圆点变化成颇具装饰性的图案（图47）。蟾蜍与蛙是同一类动物，略有变形便不能分清。它们是一种十分特殊的动物，有冬眠的习性，冬天钻进泥土，如同死去一般，次年春天复苏，如同重新获得生命。这在原始人眼中必定具有神秘甚至神圣的意味（图48），这可能是它们被崇拜的一个重要原因，人们祈求死去的亲人也能像青蛙一样重新获得生命。联系到战国时期流行的嫦娥奔月传说和汉代普遍流行的西王母信仰，蟾蜍都有象征不死的意义。甘肃、青海一带曾是神话中的昆仑山所在地，传说中的不死民、不死之野、不死山、不死树、不死药都在这里，有人认为，齐人之所以流行不死的观念，是因为他们是来自甘肃一带的羌族。[13] 甘肃、青海也正是流行蛙纹的马家窑文化彩陶聚集地。我们或许可以推测这种不死观念的起源很早，新石器时期彩陶上广泛出现的蛙形纹就有生命周而复始的含义。

甘肃、青海彩陶中出现了一些人形陶塑与陶器相结合的特色作品，十分值得注意，如甘肃秦安大地湾出土的人头形器口彩陶瓶、秦安焦家沟收集的人面饰彩陶壶、天水师赵村遗址出土的人面纹彩陶罐、甘南藏族自治州卓尼县出土的人头形器口彩陶瓶、青海民和县山城出土的人头形把手彩陶壶，以及柳湾出土的浮塑人像彩陶壶（图49）等等。这些陶器的共同特点是将人面或人形塑造于陶器器身，器口为人头，基本为圆雕，器身上的人面或人形为浮塑形式，人物的器官以写实手法塑造，或以色彩描绘出五官。但陶器本身的彩绘纹饰依然同其它彩陶一样，一般来说与人物没有直接关系，也就是说人像与纹饰是分离的。对于这些陶器上的人像，学术界一般推测与原始宗教图腾崇拜有关，这是很有可能的，即使



图47　蛙纹图　陶盆彩绘　新石器时代　甘肃武山县出土



图48 蛙纹图 陶质彩绘 新石器时代 甘肃省漳县出土



图49　人像彩陶壶　陶质刻塑　新石器时代　青海省乐都县柳湾出土



现在尚难以进一步提出更深入的分析，比如近年来对柳湾出土的彩陶壶上浮塑人像的性别与意义的热烈讨论即为一例。如果说抽象的几何形纹饰也是表现图腾崇拜的话，那么人物塑像与彩绘纹饰的关系则是值得探讨的问题。然而，我们至今还没有有力的证据论证它们的同一性或相关性，也就是说，在图像上看不出二者的紧密联系，人是人、纹饰是纹饰。这似乎对将抽象几何纹解释成图腾的观点不利。

纵然人们对马家窑文化彩陶图像的理解千差万别，但都认为它的确表现为彩陶文化的最后一个高潮，这不仅仅因为其数量较之以前更多，更为集中，显示出在日常生活中更加重要的地位，还因为其造型、图像与色彩表现出了一种精致而成熟的面貌，即使在纯形式方面，点、线、面千变万化，既对比又统一，极其流畅且富有韵律感。如果我们把它当作一种抽象绘画语言看待，它那高超的表现能力已经创造了艺术史上一个不可复现的高峰。虽然这是一种地方色彩极浓的文化，然而似乎全然突破了时间与地域的限制，它的兴盛与博大之气，它那蓬勃的强大生命力，以及单纯、天真的健康心态，我们大家至今都能感受到。

不夸张地说，彩陶图像是中国绘画史上最难以解读的现象之一。它有两个主要难点：其一是我们对它的背景与环境缺乏了解，文献对史前的记载最少，历代相传变形最多，而且神话色彩最浓，同时史前文化还有非常强的地域特点，甲地的事实难以解释乙地。其二是图像的歧义性，彩陶图像以抽象的几何纹为主，首先使我们在与现实自然物象相对应方面造成困难。而更难以解决的是我们究竟应该遵循何种思路去理解它们？这样我们在解释的道路上遇到了两个主要的歧路：它们是否与自然物象对应或与何种物象对应？我们是以“反映”还是“象征”还是其它某种观点来解释？这两条大的

歧路上又还有小的歧路，如同树枝分叉，在树梢产生无数小的分枝。只要我们有充分的耐心，这种“无奖竞猜”可以无休止地进行下去。然而，我们又没法绕过这些难点，如果放弃对图像内容、意图、文化性质和相互联系的探讨，即使在纯形式领域也将难有收获。彩陶的发展延续了几千年，显然，古人的纹饰观念也发生了极大的变化。另一方面，图像在传播的过程中也不可能原封不动地保持原有的含义，即使是完全相同的图像，当处在不同的环境中时，比如过若干代人后或传播到异地后，就完全可能具有不同的意义。也就是说，图像的意义处于变态中，若干不确定的因素甚至某个偶然事件都会影响图像的观念，不存在图像固定不变的意义。我们很难将图像排列成某种合逻辑的、清晰的发展序列，只得以动态的思维对待动态的甚至未变的图像。至少在目前状态下，还难以用某种普遍的发生原则去框定它们，比如认定抽象的纹饰来自写实的图像，或彩陶纹饰经历了从写实到写意的过程，或几何纹饰一定都与图腾崇拜有关等等，这些结论都还带有很大的推测性。在方法上，到底是主要采用“宗教—图腾”的观点、或“农业—渔猎生产”的观点、或“生殖—性别”的观点、或“审美—装饰”的观点去解释它们，或者，因作品而异分别采用不同的观点去解释，这是有待继续讨论的问题。也许随着考古材料的日益丰富和人们认识水平的提高，终将在某个时期内或某个范围内暂时达成相对的共识，从而成为新的认识的起点。或许，彩陶艺术对艺术史的意义正在于为人们提供了充分展示智慧的机会，以及发展认识的待续可能性。

第二节　玉器：贵族的图腾与形式

玉器在中国文化中占有特殊的地位。晶莹璀璨的玉的自然属性被赋予了社会意义，与中国文化中“温柔敦厚”、“致中和”、“天人合一”的美学观念和哲学观念，以及重气节、重操守的道德观念相结合，被视为贵族士大夫人格的象征，在春秋战国时期甚至有“君子无故，玉不去身”的社会习尚。按照玉器的功能，它可分为饰玉和礼玉两大类。饰玉主要为具有装饰趣味的图案雕饰和动物造型，以观赏价值为主；礼玉主要有琮、璧、圭等玉器，被赋予某些神圣的意义，主要用于社会活动场所。饰玉的起源可追溯至距今7000年前的河姆渡遗址第四层和半坡遗址之中，早先的饰玉有管、珠、耳坠等小件玉饰。至红山文化中出土玉龙，已进入礼玉的门槛。至迟在良渚文化时，玉器的制作达到了前所未有的高峰，近年来在浙江和江苏一带的考古发现显示，礼玉在氏族或贵族生活中的作用超过了任何其它器物，不仅反映了当时制玉的高超技术水平，更集中体现了当时的精神生活、宗教信仰、审美趣味甚至社会结构与秩序。

玉器上的刻划图像是早期绘画史上的重要一页，是显示当时的平面造型能力和图像观念的主要窗口。在形式上它主要有线刻和略呈体积的浅浮雕两种，有的作品这两种方法同时使用。并不是每一件玉器上都有刻划图像，然而有刻划图像的玉器多为重要的礼玉。这些图像多为神怪图形，一般认为与图腾崇拜或祭祀有关。它们的构成、形式与含义，可看作是当时精神生活与审美观念的浓缩，也是我们感受甚至破译这个时代的一个主要渠道和关键之处。同时，作为绘画史上的一个重要链节，显示了后来的青铜器纹饰艺术的一个来源。

玉器上刻划图像的形式来源，可能与更早的陶器和象牙刻划图像有关。在距今约7000至6000年的河姆渡文化早期遗址，出土有一些写实的刻划图像，有猪、鸟、稻穗及装饰性图案。猪的图像发现于陶钵和陶盆上，在一件夹炭黑陶方钵上，外壁两侧各刻一只猪纹，长嘴、细高腿、腹部略下垂，眼大而圆（图50)。猪身外轮廓用细长线条刻划，猪背部鬃毛刻以短线条。腹部与背部内侧还有一条与外轮廓相同的线条。值得注意的猪身亦刻有一大圆圈，可能有某种特定的含义，比如表示心脏。另一件陶盆上也有半只猪纹，和一束稻穗刻在一起（图51)，据认为反映了猪与农业的相互依存、相互促进的关系。154出土物中有大量的猪骨和牙齿，还有陶塑猪，可能猪在当时已经家畜饲养。稻穗作正面角度，谷粒在中间向左右分开，呈对称状，稻穗下部呈捆扎状。遗址中出土有大量的保存完好的水稻实物，是世界上目前最古老的人工栽培稻，说明长江下游地区是水稻栽培的重要发源地之一。陶器上出现的稻穗纹，也正与这个背景有关。另一件陶片上工整地刻有五片叶纹，中间一叶直立向上，左右各二叶对称弯曲，叶片宽大而茂盛。五叶之下有一方形座式物，似叶片栽培于方钵中（图52)。有人认为，这个图像极可能是当时高层统治者的羽冠图形，与古文“皇”字形义吻合。155比起这些与生活可能有直接关系的图像，被命名为“双鸟朝阳”的一件象牙刻划图像则明显有较多的象征意义。图像刻划于一块宽16.6厘米、残高5.9厘米的象牙板上（图53)，构图左右对称，中间为一组大小不等的同心圆，上部及外圆圈边缘刻有光焰状短线，似为太阳。两侧各刻一鸟，长喙，昂首相望，但鸟身并不明确，似乎以鸟首代替鸟形。残象牙板上钻有六个小圆孔，显示出它可能与其它物件捆绑在一起，是一个更大的组合物件的一部分。它的贵重材料、特殊形式和图像，都似乎暗示

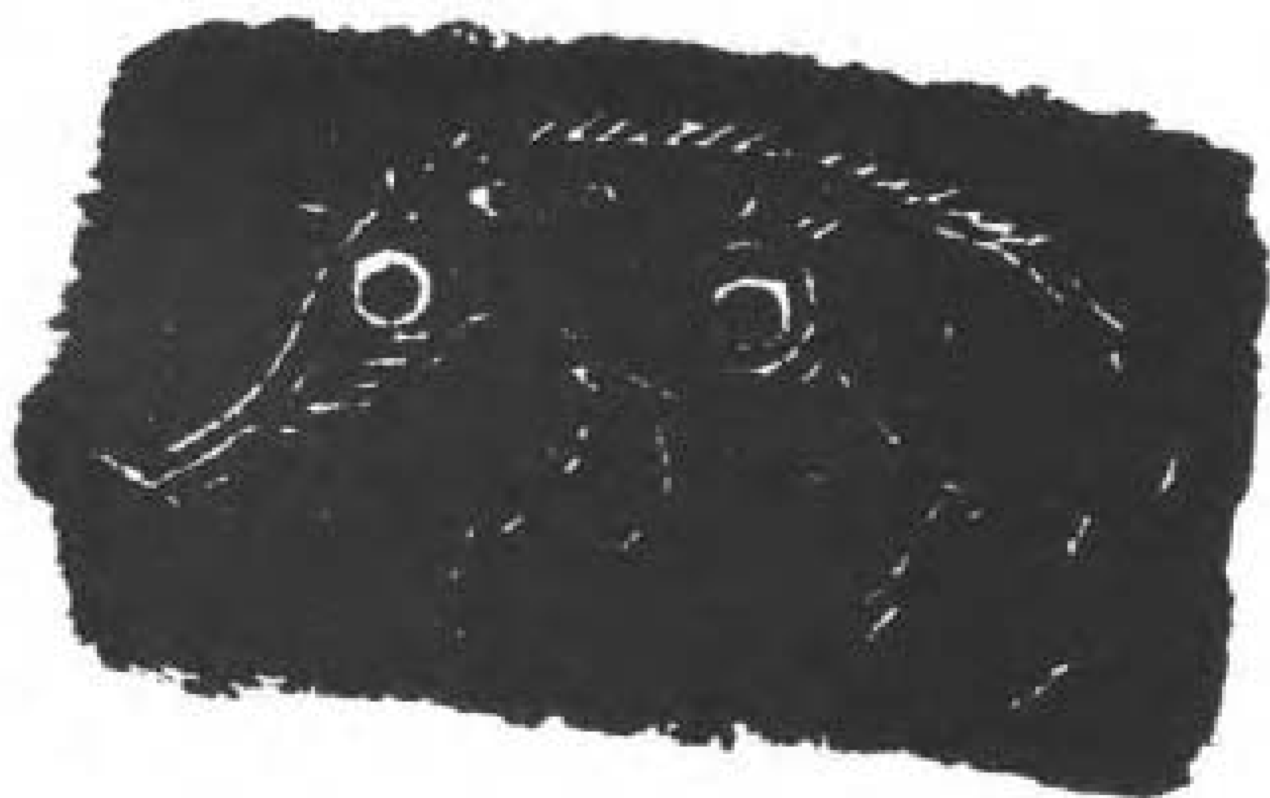


图50 猪纹图 陶盾刻画 新石器时代 浙江河姆渡文化早期遗址出土

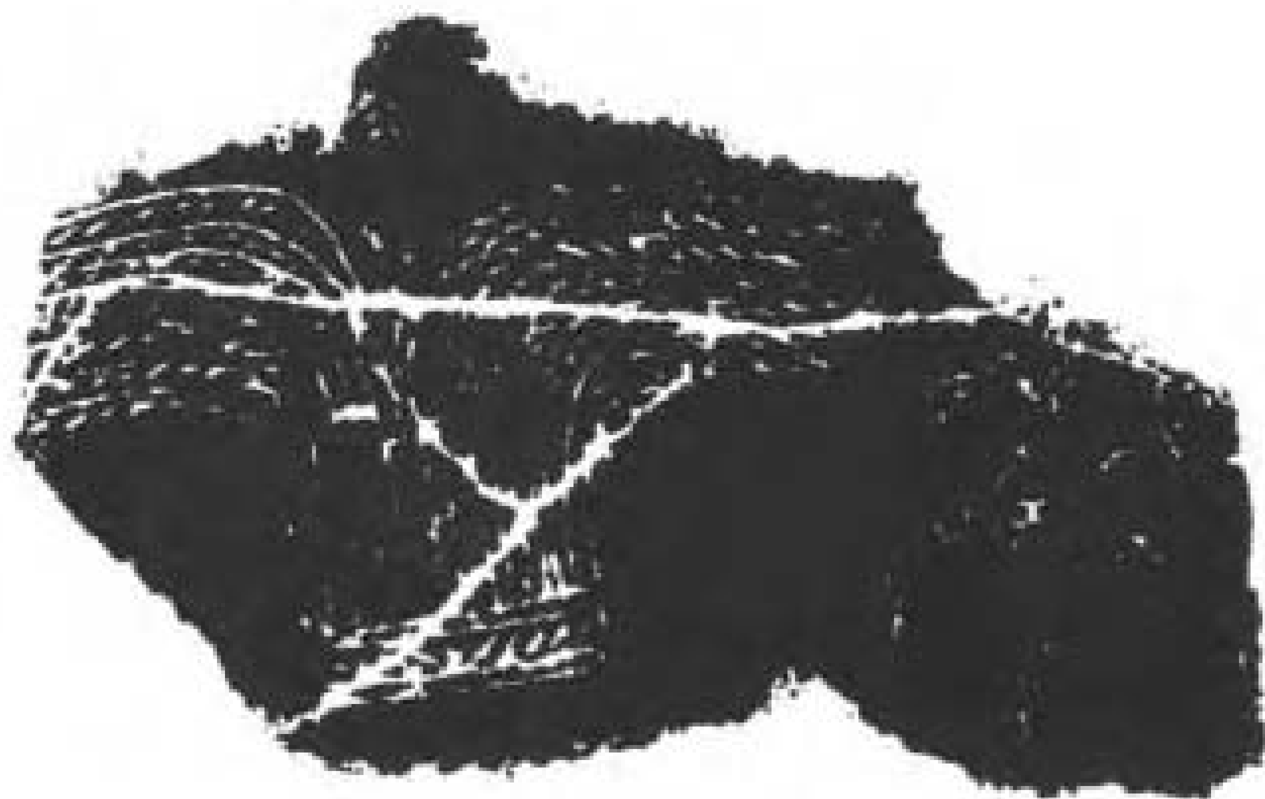


图51 稻穗纹与猪纹图 陶盆刻划 新石器时代 浙江河姆渡早期遗址出土



图52 五叶纹图 陶塊刻劃 新石器時代 浙江河姆渡文化早期遺址出土

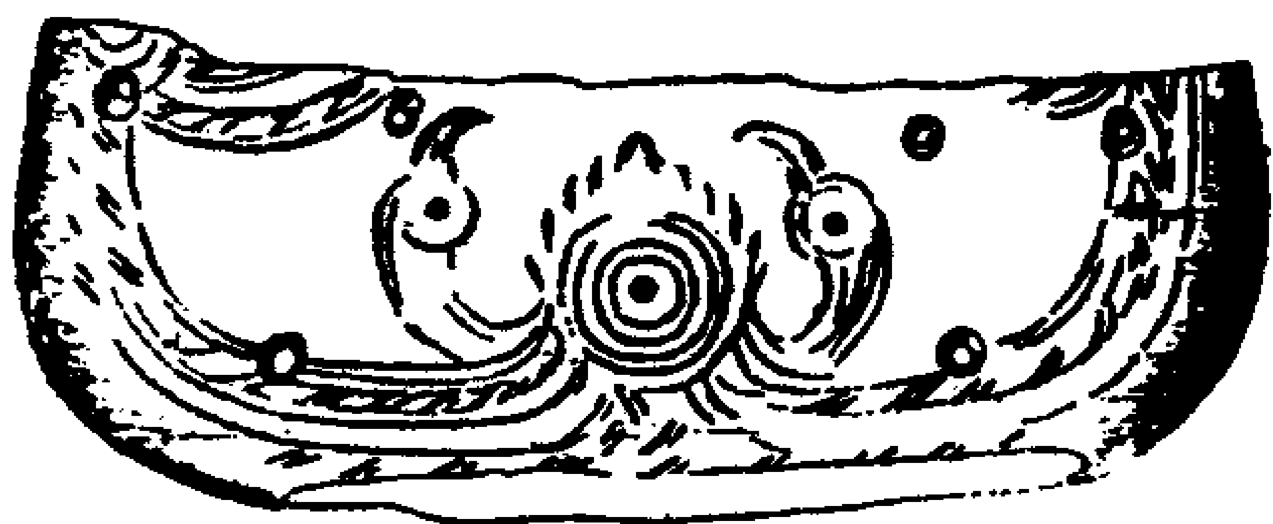


图53　双鸟朝阳图（描摹图）　象牙刻划　新石器时代　浙江河姆渡文化早期遗址出土

着具有某种神圣意义，如祭祀或图腾等。这些图像的技法已经十分成熟，以线条准确表现物象，流畅且富有变化。造型上已经得心应手，既能生动如实地描绘自然物体，更能运用装饰性手法、对称构图和象征语言。河姆渡文化中的这种绘画表现能力，正是后来产生玉器刻划图像的基础。

良渚：神像的创立与解读

如果说河姆渡文化的图像只是通过借助于一个中介，即具体的现实物象来表达崇拜观念或象征神灵，那么良渚文化的玉器刻划图像则是抛开这个中介而重新创造了一个真正意义上的崇拜对象或神像——现实中不存在之物，显然这是图像发展史上的一次具有重要意义的变化。与黄河流域的彩陶纹样相比较，彩陶纹样中以几何抽象纹为主，如半坡类型中的人面鱼纹这样的具有神圣崇拜性质的具象图像所占比例很少；而在良渚文化玉器中，抽象纹饰或装饰性纹饰很少，普遍存在一种具有神圣崇拜性质的具象图像——神人兽面像。可以认为，良渚文化图像的原始宗教性质更加明确和单纯，更带有意识形态意味，这或许是已进入到文明社会门槛的缘故。

良渚，是一个吉祥的地名，意为美好的水中陆地。这个对大自然的赞美之词近年来竟意味着中国早期文明的一个耀眼的亮点。良渚文化是长江下游地区的新石器时期文化，因发掘浙江省杭州市余杭县良渚遗址而于1959年得名，主要分布在太湖流域。其范围东至海滨，南达宁绍舟山象山一带，西抵镇江，北至长江南岸。[9] 据放射性碳素断代并经校订，年代约为公元前3300－2200年。它与长江下游距今6000年的马家浜文化和距今5500年的崧泽文化相衔接，是一支典型的地区土著文化，显示了当地原始社会末期文化的面貌。良渚文化

的陶器主要是黑陶，普遍采用轮制。而大量的精美玉器更是超出全国同时期的原始文化，显得十分突出。尤其是1986年和1987年相继在浙江余杭反山、瑶山遗址的发掘，极大地拓展了人们对良渚文化的认识，出土的大批玉器及祭坛建筑遗址显示，这支文明在物质和精神生活方面都已相当发达，人们意识到它不是一支普普通通的土著地方文化，而是当时中国乃至环太平洋地区文明水准很高的一支文化。有人认为，良渚文化已迈人文明的门槛。[⑨]

在众多玉器中，玉琮、玉璧、玉钺、显得尤为突出。玉钺是由实用武器演变而来的象征军权的礼仪之器；玉冠形器和三叉形器的具体用途不明，很可能也是礼仪之器。玉琮和玉璧则是典型的祀神之器。《周礼·春官·大宗伯》有“以玉作六器以礼天地四方，以苍璧礼天，以黄琮祭地。”注曰：琮，八方，象地。玉琮在一般墓葬中出土2~3件，而有的墓葬则多达32件，是良渚文化中最为常见、最具特色的玉器之一。它的体积也最大，现在已知的玉琮中，最大的玉琮射径达17.1~17.6厘米，一般在8~10厘米左右。相比于玉璧和玉钺等玉器的平面性造型而言，琮又是各类器物中唯一向空中发展的、最具立体感的玉器，现知最高的玉琮分为19节，高达49.2厘米，因而最具视觉感染力。玉琮在造型上是内圆外方的柱状，玉琮上一般都刻有精致的图像，主要图像为一种颇具特色的神人兽面像，即被现代学者称之为“神徽”或“族徽”的图像。图像和纹饰有繁简不同，但造型比较固定，在玉琮上重复布置。图像的位置很有特点，不是各以琮外壁四个平面为单元，而是一般都刻在转角处，即以四角为中心，与角相邻的两侧共同组成一个画面单元，亦即图像的最佳观看角度是面对玉琮的转角，视觉上造成向两边退缩的空间感，或许这是表现立体感的一种特殊方法。

神人兽面像是良渚文化最普遍的、最具有神圣意义的主题图像（图54），反山墓地发掘者将这种图像称作“良渚神徽”。考古发掘表明，良渚文化一般小墓出土器物上从未发现过任何形式的神徽，只有大墓才有，良渚神徽被少数人所独占，成为区别于一般部族成员的显贵者身份地位的徽记。[9] 这种图像主要刻划于玉琮上，此外，亦刻划于其它一些玉器如冠形器（图55）、柱形器、三叉器及少数玉钺上，各种简化形式广泛刻凿于璜、带钩、锥形饰、琮形管等10余种玉器上。只有琮是每件每节无一例外地饰有这种图像，其它器种则部分饰纹，部分素面。这种图像的造型语言介乎于写实性与图案化之间，它是一种已经十分成熟的、程式化的语言。这个图像是一个相互联系的整体，但也可以简化甚至一定程度的符号化。有些局部比较容易识别，如双手、五官面部，但对整体结钩和图像之间的关系则众说纷纭，对它的理解更是各不相同。对它的定名也经历了一个过程，早先的传世玉琮的刻划纹没有引起人们注意，历来称之为几何形纹；后至草鞋山、张陵山出土玉器后，这种图像开始被人重视，称之为兽面纹或饕餮纹；最后直到反山和瑶山发掘后，才将图像中的人形脸和兽面相区别，称之为神人兽面像。[0] 完整的神人兽面像的基本结构大约由两部分组成：神人与兽面。神人在上，兽面在下，均为正面，左右对体。神人的面部一般为上宽下窄的梯形，双目圆瞪，鼻为蒜头形，龇牙咧齿，呈威怖状。头上戴物似乎为插羽披茅的冠饰，外形大致为横长方形，顶和两个下端角均有尖锐隆起，与同期出土的玉冠形器相像。神人左右臂伸开，双手折回扶或捧着兽面。兽面二目圆睁，口露獠牙，一般凸出底面，作剔地浅浮雕形式。兽面之下有二肢，端有锐利爪趾，或说鸟爪、兽爪、蛙趾。典型而完整的神人兽面像见于反山12号墓出土的号称“玉琮王”的最大玉琮，以及同



图 54　神人兽面像　玉琮雕刻　新石器时代　浙江余杭反山出土



图55 神人兽面像 玉琮雕刻 新石器时代 浙江余杭反山出土

墓出土的玉钺，但其它还有一些不同的简化与变化形式。简化形式可概括为三种，即神人面纹、神兽面纹和二者组合纹。但不论繁简，均有眼、鼻、口组成面纹，省略的主要是神人的四肢。

对图像的解释不可能就图像论图像，它必然要考虑到图像所附的器物、器物所附的出土环境这些综合因素。有学者对神人兽面像的类型、演变、来源与意义进行了研究，首先将它们归纳为五种类型：1. 图像粗犷，仅有面部，全用线刻，如张陵山出土的琮形镯上；2. 显示神脸及身躯四肢的完整神像，如反山 12 号墓出土的玉琮与玉钺上；3. 仅显露神脸和兽面的神像，多用凹槽分为上下两节，是良渚文化神像的主要表现形式；4. 单一的兽面，常见于矮琮锥形器、冠形器、三叉形器；5. 单一的神脸，多用于长综及方柱形锥形器上，一器多节，最多者达 19 节。这五种神像是同一神道的不同显示形式，年代有先后之分，第 1 种最早，为良渚文化早期，其余四种由繁到简演变。至于它的起源，可在马家浜文化中找到踪迹，即一种圆锥形的陶鼎足，它的足根部常见一对面向外侧的、用手捺印的双目，到崧泽文化时期，鼎足中间有一条直凸棱，两侧各捺一目，已有一种有目有鼻的感觉。这种以角线为中心的脸像构图方法，与良渚文化神像已经可以上下衔接。这种推测为我们勾划出神像演变轨迹的起、盛、衰三部曲：由手捺简单几何形图素（陶器）——繁复完整的具体神像（玉器）——简化的神像（玉器）。由于它的起源与炊器有关，古人希望随者烟火与水汽的上升，有一位使者与天相通，因此神像很可能就是火的化身，诸墓葬中众多的火烧痕迹可为佐证。[⑩] 有人认为，神像所戴的羽冠象征着至高无上的地位与权力，羽冠的形和义都与古文“皇”字相合，神像应是当时最高的神祇，是良渚人始祖的神像。[⑪] 有人推测，这种图像也



许是“良渚国”开创人神化和模式化的形象。[⑩] 有人认为，反山和瑶山都是祭坛遗址，其作用都是向着东方祭日出的，墓葬的主人就是职司祭祀的巫觋，玉器上的“神徽”是良渚文化所崇拜的东方天门神“羲”，即日出处守山之神。那些刻有门神“羲”的形象的玉器，就是用于祭日出的祭器。[⑪] 有人认为，这个神像既不是人，也不是兽，而是人们塑造的一个由人面和鸟身相配的复合体。也正是中国古代原始宗教传说中经常出现的巫的形象。还有一种看法认为，神像头部刻划的弯弓形华盖状装饰恰恰就是中国西南地区纳西族东巴经文中“天”字的图画文字，因此提出“人形化太阳”的推测。有人认为，神像头部戴的冠是天的象征，冠上呈放射性的线条应是象征光芒四射的太阳，所以神像上部的神应是天神，太阳是天上最主要的神。神像下部的神应是土地神。刻划有神像的玉琮可能是巫师贯通天地的一种用器。[⑫] 还有人认为，图像下端呈蹲踞状、有爪的足形不是神人的下肢，而是兽的上肢，兽呈蹲伏状，上肢两腿弯曲，脚爪并拢。所以完整的图像是神人骑虎，即头戴羽冠的神人骑跨在虎的身上，双手扶持虎头，腾云驾雾，升上天空。也有人认为，所谓兽面的眼睛是蛋形的鸟卵，反映了良渚先民对以鸟为象征的男根崇拜，图像不宜称之为“神徽”，它是男性生殖器神化的象征表现。表层的含义是祈求多多生“卵”，深层的含义是否多多增加人口，特别是男性人口。[⑬] 还有日本学者认为，良渚文化神像依据的是幻日等日晕现象，来源于自然天象。[⑭]

有人将“良渚神徽”与商周青铜器的饕餮纹作对照，指出了二者一脉相承、息息相通的密切关系。[⑮] 李学勤先生将这种观点进一步深化，他将神像直接称为良渚玉器饕餮纹。他认为，可以从三个层次上去理解这个神像：1. 将整个图像看作整体，也就是有两个面孔的人形；2. 将图像看作是上下两

部分的重合，上方是人形的上半部，有戴羽冠的头和双手，下方为兽面，有卵圆形的目和突出獠牙的口，并有盘屈的前爪；3.将图像看作以兽面为主，上面的人形是兽面的附属部分。这三个层次的理解彼此并不矛盾，这个图像所要表现的，正是人形与兽形的结合统一，图像中的兽即龙。不管是把图像看成神人的全身，或人、兽两个面孔，或戴有人面形冠饰的兽面，可能都是原设计者的目的，龙本是神话性的动物，是古人神秘信仰的体现，同时又是当时正在逐渐形成、增长的统治权力的象征。他同时还认为，虽然可以从分类的角度将这种图像由繁到简地排列起来，可是事实上这不反映纹饰演化的时间顺序，型式的差异不过是表现方法的差异而已。他还将良渚玉器上的这种图像与后来商代青铜器的饕餮纹在八个方面进行了详细比较，认为两者有很多共同的特点，不能用偶合来解释，显然有着较密切的联系。而两者之间的中介，是山东龙山文化和二里头文化的饕餮纹。当然，他也有所保留地认为，这些文化之间的关系不尽是直线的，还有待于更多的发现和研究。[⑩]这对我们探讨青铜器饕餮纹的来源和意义，尤其是中国早期图像的纵向联系极具启发性。

良渚神像在当时的重要性和它的宗教崇拜性质，大家已有共识，但对它的解释却众说纷纭。究其原因，有两个难点：其一是图像构成已经模式化，人（神）、兽浑然一体，层次难辨；其二是图像、玉器、出土环境三者的关系难以确定，这三者的性质都需讨论，均为未知状态，难以找到一个切实的原点。比如，几乎所有良渚玉琮中都无一例外的存在这种神像，而在同样普遍的玉璧上，却没有发现这种神像，这意味着神像与玉璧无缘，却与玉琮有着直接关系。但对玉琮性质的解释，分歧一点不比图像少，有“礼地说”、“祛邪说”、“通天法器说”、“神灵降临的小屋说”、“图腾柱说”、“生殖崇拜说”等

多种，这些不同认识导致对图像的不同解释。显然，要找到更加满意的新解释、或使已有的解释更具可信度，还需不同方向的、更有深度的探讨。当然，不论将良渚神像看作祖先像、火神像、天门神、生殖神化、饕餮纹，或其它神像，它必定表现的是一种想象中的、与现实自然物象不同的神灵图像。它在形式上的最显著特征是人兽合一，即将人和兽的某些重要局部特征组合成一个新的整体，然后千变万化。这其实是中国早期文化和艺术的普遍原则，在现存最早且最完整的巫书《山海经》中，几乎所有神祇全是人兽合一、或不同兽类相结合的形象。良渚神像在艺术形式上的第二个特点是正面造型和左右对称构图。正面造型，自身成为画面内的中心，即面对观看者，成为观看者膜拜的偶像。这种构图与造型方式不同于一般以叙事为主题的画面，不与画面内其它图像产生情节性关系。对称性构图产生肃穆庄严的效果，适宜于表现宗教与祭祀主题。这种形式是后期大多数神像的基本模式，至佛教绘画中达到高潮。虽然佛教艺术中的典型构图（如一佛二菩萨的正面、对称式构图）直接来自印度，但亦与中国远古神像图式暗合。可以认为，中国绘画中神像（偶像）的形式法则，早已在5000余年前的良渚文化中显露端倪。

第三节　青铜器：从神的偶像到人的形象

中国青铜器以其丰富繁多的品种、精湛的制作技艺、精美的造型和纹饰而著称于世，代表了中国早期物质生产与精神生活两方面的卓越成就。据现有的考古材料，中国最早的铜器出自西北地区，随后分布于北方、中心及东方各文化圈，而南方诸文化圈尚未发现早期铜器。[19]早期青铜器的产生不会

凭空而来，它在形制与纹饰方面都与新石器时期晚期的实用器物有关，如青铜容器大多是对陶器的移植，青铜器中的鼎、爵、鬲、斝此都有陶器的原型，青铜工具的兵器大多来自石器。在器胎的厚薄方面，黑陶的显著特点就是薄，紧跟着的二里头文化的青铜爵也是薄胎，商代青铜器的发展是由薄胎进步到厚胎，这应是一种时尚的一脉相承和新变。青铜器的纹饰也与陶器和玉器的纹饰有关，如青铜器上常见的云雷纹、饕餮纹、三角纹都曾在山东日照出土的龙山文化陶片上发现；山西襄汾陶寺出土的龙山文化陶盘内底有蟠龙纹，其与青铜器花纹的渊源关系显而易见；甚至青铜器的铭文也可追溯到陶器。[9] 可见青铜文化是新石器时期文化的延伸与发展。至商周时期，青铜艺术达到鼎盛时代，从近几十年出土的大量青铜器实物看，它是商周时期最为重要的、贵族上层社会最为普遍使用的器物，集中体现了当时的社会时尚和艺术水准。虽然当时还有其它一些形式的艺术作品，如壁画，但都难以保存而罕有留存至今者，青铜器却因质地坚硬且多随主人深葬地下而有相当数量的得以基本完整地保留，它们是我们认识那个时代的社会生活、意识形态和艺术的主要途径，是中国绘画史的重要内容。以下我们首先简要追踪商周青铜器纹饰与风格的演变轨迹。

商代青铜器可分为前后两个阶段，前期为二里冈期，后期为殷墟期，两期的造型风格与纹饰有很大变化。二里冈期青铜器的纹饰简练，在容器上大多作带状布置，鲜有通体满花的器物。纹饰流行在带状饕餮纹上下夹以联珠纹，一般是单层，没有作衬底的地纹。饕餮纹多以凸出的线条表现（图56），或细或宽的线条组成方平，转折处流畅自然。简朴而凝重是这个时期器物和纹饰的风格。这种风格和形式与它的制作方法有关，承用的是制陶器纹饰的方法，用陶印模打在模



图 56 饕餮纹图 商二里冈期爵

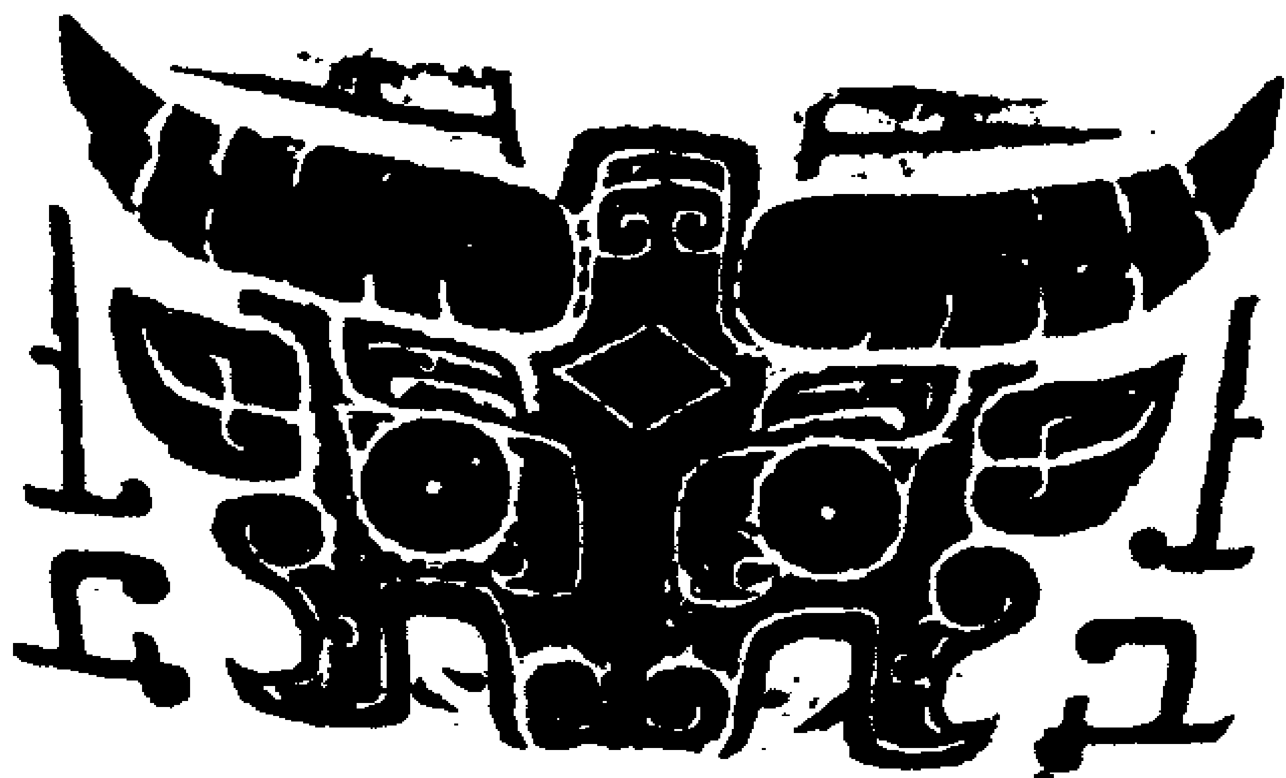


图 57 饕餮纹图 商晚期占父己卣



图 58 凤纹图 商晚期觥



图 59 蝉纹图 商晚期鼎

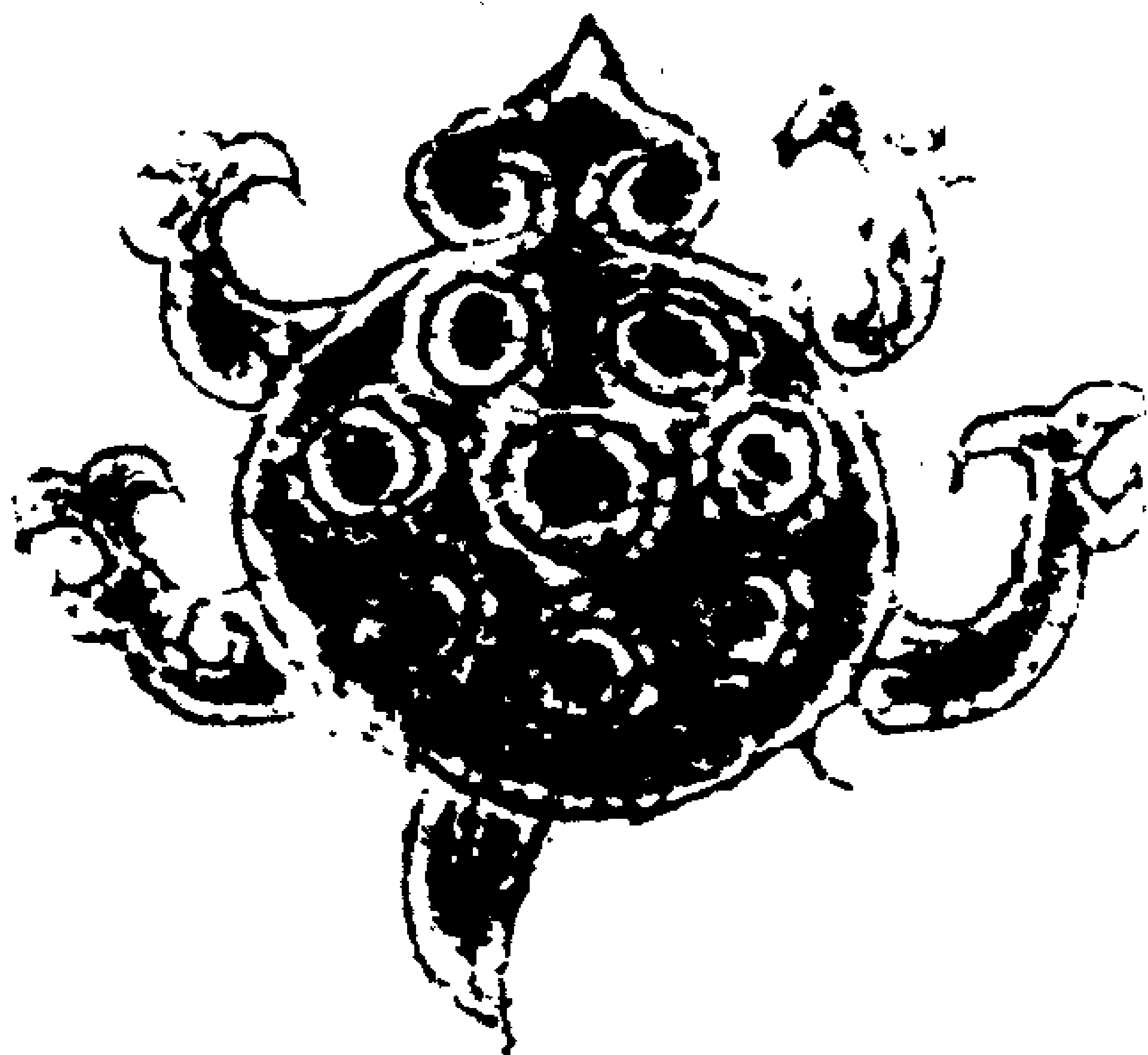


图 60　龟纹图　商晚期盘



图61　蟾蜍纹图　商晚期卣

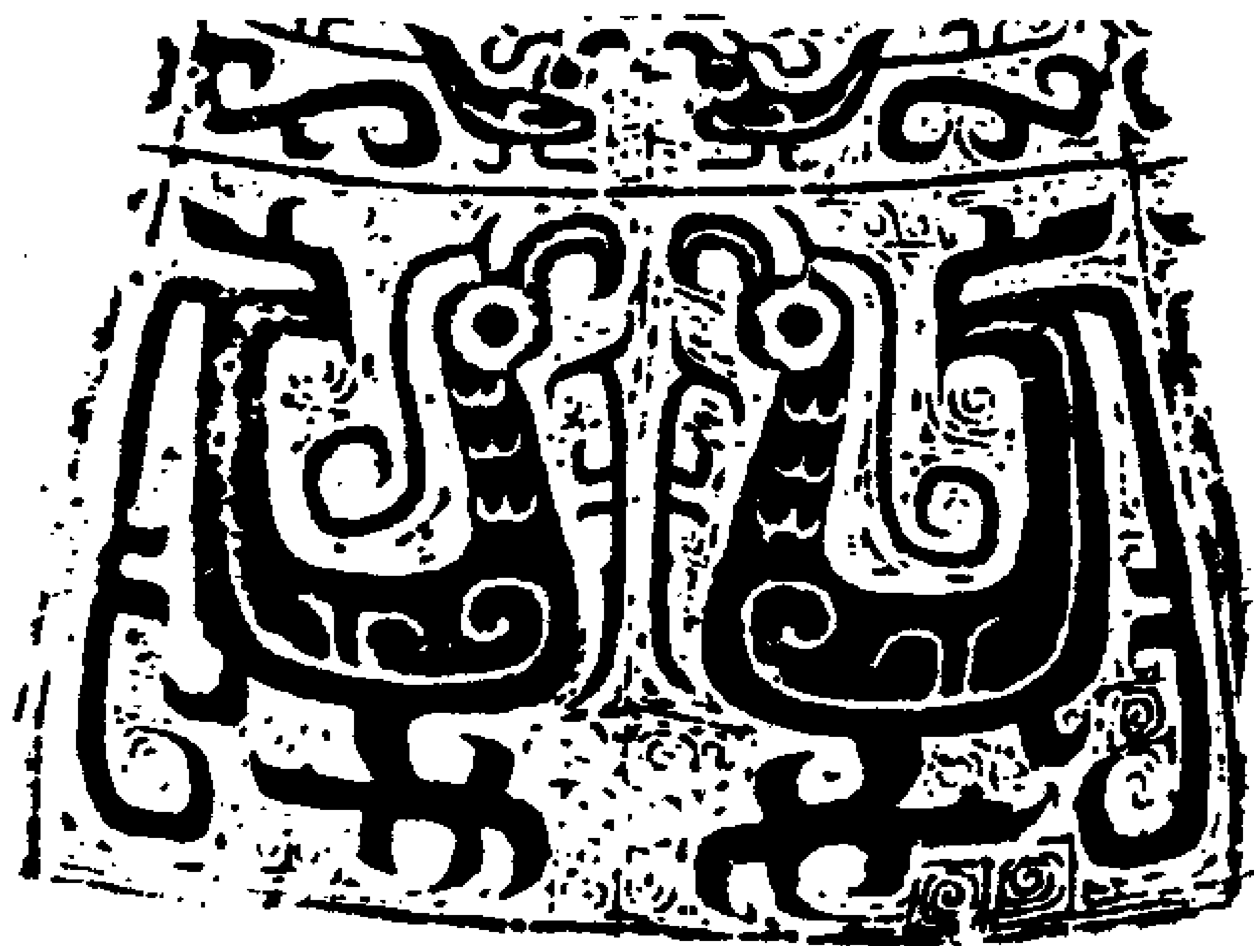


图 62　凤纹图　西周早期觯



图63　凤纹图　西周中期簋



型上，然后翻范铸器。殷墟期是中国青铜器发展的第一个高潮，器形厚重，装饰华美，形成了层次分明、富丽繁缛而神秘的新风格。这种风格以妇好墓的青铜器为代表。纹饰盛行通体满花，且向立体多层装饰发展，绝大多数器物都饰有地纹，即在主纹的底部空白处刻上匀密纤细的云雷纹，作为衬托，地纹上再饰主纹，主纹上又刻以阴线重叠加花，形成所谓“三层花”的纹饰。纹饰十分丰富，以动物纹为主，除主要有非写实性的饕餮纹（图57)、夔纹、蟠龙纹、凤纹（图58)外，还有一些写实性的鸟纹、鸟首纹、牛纹、牛首纹、蛇纹、蝉纹(图59)、龟纹（图60)、蟾蜍（图61)及目纹，有植物纹如蕉叶纹、四瓣花纹，以及一些几何形的目雷纹、云雷纹、涡纹、乳钉纹等多种。这个时期还出现了很多动物形状的青铜尊，如鸮尊、牛尊、羊尊、象尊等等，这些器物外形为写实的动物，器身再饰以繁缛的花纹，既具有实用性，又可当雕塑作品欣赏。还有一些青铜器局部为写实的动物，亦具有同样性质。动物纹一直是中国青铜器纹饰的主体，它们在青铜艺术中大约占据了1500多年的时间。有学者甚至肯定地说商代艺术是一种动物艺术，描述了各种不同的动物脸形和部分动物的整体形象。[①]商代早期青铜器上的兽面纹，最简单的仅有一对双目，至商代晚期通体满花且“三层花”的纹饰，趋势是由极简至极繁，纹饰的作用与地位日益突出。形式与风格上的这种变化，除审美因素的制约外，工艺技术的进步是其基础与保障。合范、分铸法的使用逐步达到很高的水平，使得匠师能够制作非常精巧和复杂的器物，极大地提高了青铜艺术的表现力——包括立体造型能力与平面图像的表现能力。

西周早期的青铜器与晚商基本相同，难以截然分清，仍然流行饕餮纹、夔龙纹及凤鸟纹一类具有神秘色彩的动物纹饰（图62)。商末至西周初，凤鸟纹饰大量出现在青铜器上（图

63)，从西周早期到穆王、恭王时期，有人甚至称之为“凤纹时代”。到西周中期，纹饰又回归简朴与典雅，又流行带状纹饰，一些华美的器种开始消失。主要纹饰被分解和图案化，从而减弱了神圣的意味。如夔龙纹分解成窃曲纹，演变为局部组合成的图案，从而失去了本来的整体形象。神秘性被装饰性遮蔽，历史似乎又在重演发生在一些彩陶纹饰上的故事：由具象的形状变向抽象的图案，如半坡鱼纹等动物纹的变化。有人认为，风格与纹饰的这种变化是王权由盛而衰在青铜器上的曲折反映。也有人归结为审美风尚因素，认为商代青铜艺术的主要特点是“以文为贵”，而西周青铜艺术的特点则是“以素为贵”。[⑩] 显然，政局的变化与审美时尚的变化通常是一个硬币的两面。

春秋中期至战国中期是中国青铜器发展史上的第二个高潮，这个时期青铜器的风格与纹饰又发生了巨大的变化。1. 首先是地方色彩增强。由于青铜器是王权的象征，商周时期青铜器多为王室及臣僚占有，故地方色彩不很明显，但春秋战国时期诸侯列国的青铜器大量增加，包括一些如曾侯这样的小的地方势力都能制造和拥有极高规格的青铜器，摆脱了礼制观念的束缚，青铜器的铸造和艺术表现都更加自由，于是便出现了各种风格共存、争奇斗妍的局面，如秦国、楚国、吴越等国的青铜器都有自己的特色，西周王室青铜器的样式丧失了权威性和影响力。难怪孔子对一种青铜酒器觚的变化感叹道：“觚不觚，觚哉，觚哉。”[⑪] 即如今的觚不像觚了，失其形制，则非觚也！除上述汉文化区外，周边少数民族也开始了青铜器制造，其地方和民族特点更加强烈。2. 变化的第二点在纹饰的形式与题材。形式方面，出现了线刻、嵌红铜、错金的办法。新的形式表现着新的题材而不大用于传统题材，如线刻是在春秋晚期开始的，一出现就用于表现宴乐、狩猎、攻

战之类与人的活动有关的场面性图画。这些新方法的使用可能与技术的进步有关，如出现了更加坚硬锐利的钢铁类材料，得以较为容易的在青铜器物表面刻划图像。传统题材如饕餮纹等神圣纹饰受到冷落。

我们似乎可以将商周青铜器纹饰艺术概括为三个阶段：1.早期的理念世界，以装饰性、几何性纹饰表现；2.中期的神秘动物世界，以具体而丰富的动物形象表现；3.晚期开始进入人物世界，具体描绘人的社会活动如战争、宴乐及宗教活动。

商周：幻想的神兽

商周青铜器上主要的图像是神话性的禽兽饕餮、夔龙和凤鸟，而以饕餮纹为主。

如前述，饕餮纹的起源至少可以联系到良渚文化中玉器的神像，从良渚文化、山东龙山文化、二里头文化至商代的发展中寻找到这种图像的联系。饕餮纹又称兽面纹，一般为正面角度，以鼻梁为中线，作左右对称构图。基本结构为双眼、犄角、鼻子、嘴和耳朵，或有双眉。有的还有曲张的爪、左右展开的躯体或兽尾，躯体作侧面角度，与正面角度的兽面纹相配合。有的可看出像牛，有的看起来似人面，有的看来像虎或鹿，有的看来像龙，大都和龙的来历一样，是由不同动物的局部组合而成。正如张光直所说："饕餮、肥遗、夔龙、虬等神怪性的动物，虽然不是自然界中实有的动物，却很可能也是自然界中的动物，如牛、羊、虎和爬虫等转化而成的。"[①] 饕餮之名最早见于《左传·文公十八年》，用作人的称呼，注云："贪财为饕、贪食为餮。"乃"四凶" 之一。至明代曾被认为它是龙的一种，杨慎说"俗传龙生九子……五

曰饕餮，好饮食，故立于鼎盖。”[1]青铜器上的纹饰之所以称为饕餮，是根据《吕氏春秋》上的一段描写：“周鼎著饕餮，有首无身，食人未咽，害及其身，以言报更也，为不善亦然。”[2]北宋人开始将这种在青铜器上只表现兽面的神秘纹饰称之为饕餮纹，如吕大临《考古图》癸鼎下曰：“中有兽面，盖饕餮之象。”显然是对这种兽面纹的一种形容，并非其本名。究竟为何兽或何神像，一直没有明确。当代一些学者认为称兽面纹更合适，因为它指出了这种纹饰的构图形式。[3]有人认为饕餮纹与楚文化有关，它的最后形成当在楚、苗两部落的融合完成之后。[4]

不同时期的饕餮纹有不同的形式。商代早期的饕餮纹比较简单，小器物的纹饰比较单调，大器物纹饰略为完备，角的形状不大具体，较大的纹饰才可看出角的形状。多数都是用横或直的复线或单线末端呈勾曲形的条纹构成，或配有回纹。有些最简单的仅有一对双目，将鼻子等器官全部省略。目纹在商代中期更加得到强调，有的目纹很大，十分突出。图像比早期精细，粗条纹不多，大量采用回曲形的雷纹和并列的羽状纹，饕餮纹主纹与地纹没有很明确的区别。风格抽象，气氛神秘。商代晚期至西周早期是饕餮纹最丰富的阶段，虽然它的形象结构仍然是公式化，但大致可区别为三种主要形式：形象具体的、省略肢体的、变形的。这个时期最重要的特点是双角的刻划，扩大了角的部位，相对缩小了双目。角的形式成为饕餮纹类型的主要标志，如河南安阳侯家庄1004号墓出土的大方鼎，铭与角型是对应的，铭鹿的大鼎，其花纹就是鹿头纹，铭牛的花纹就是牛头纹。还有一些从角根向外弯曲的似为羊角。有学者将商周时期的饕餮纹（兽面纹）归纳为11种类型，即环柱角型、牛角型、羊角型、外卷角型、内卷角型、曲折角型、双龙角型、长颈鹿角型、虎头型、熊头型

和龙蛇集群型。[③]在形式上，饕餮纹在早期以线条或平雕为主，以后主纹与地纹分离，最常见的是主纹近于浮雕，地纹为细雷纹。其发展趋势是由平面向立体、由简练向丰富、由简朴向繁缛、由较为抽象向较为具体、由较为理念向较为形象变化。随着兽角的突出与强调，人们似乎越来越企图用自己熟悉的自然形象尤其是兽的形象来想象神灵，用感性的东西来表现理性的东西。也就是说，神灵越来越接近人所熟知的世界。

陈梦家早在论述安阳出土方鼎时就说："自宋以来所称为'饕餮纹'的，我们称为兽面纹的，实际上是牛头纹。"[④]今又有人认为，饕餮纹的形象是以牛头为基础的。[⑤]从图像总体倾向上看，饕餮纹与牛面纹有一些相似之处，但还不能因此而断定饕餮纹即牛面。有学者认为，饕餮纹实际并非一种令人憎恶的恶灵，而是为了辟邪厌胜而识的巫术标记或图像。[⑥]也就是说它具有某种神圣和神秘的宗教含义，这也是学界的共识。而如果将它对应于牛，则没有充分证据证实牛即原始宗教崇拜的对象——早在从良渚文化开始。实际上，商周青铜器上有不少牛的图像，多出现在簋类和罍类铜器上，其写实性令人确信为牛无疑。这些牛的图像多成对出现：全身、侧面、相对，且前蹄跪下，双牛之间多有一兽面（图64)。有人认为牛纹在青铜器上的意义是象征财富。[⑦]然而并没有解释为什么用牛而不是用羊或马象征财富。观察这些全形的侧面牛的图像，有一个特征十分值得注意：牛为什么跪下？举三个不同地方的例子：东北有辽宁喀左县西周早期墓出土的牛纹罍，中原有河南信阳浉河滩出土的西周父丁卣、西南有四川彭县出土西周兽面小铜罍，[⑧]地域差别如此遥远却都是双牛相对而跪，这种普遍性显然表现了当时大家熟知的含义，应即牛作为牺牲的意义，贡献或祭祀于神灵，而神灵图像即是双牛之间的兽

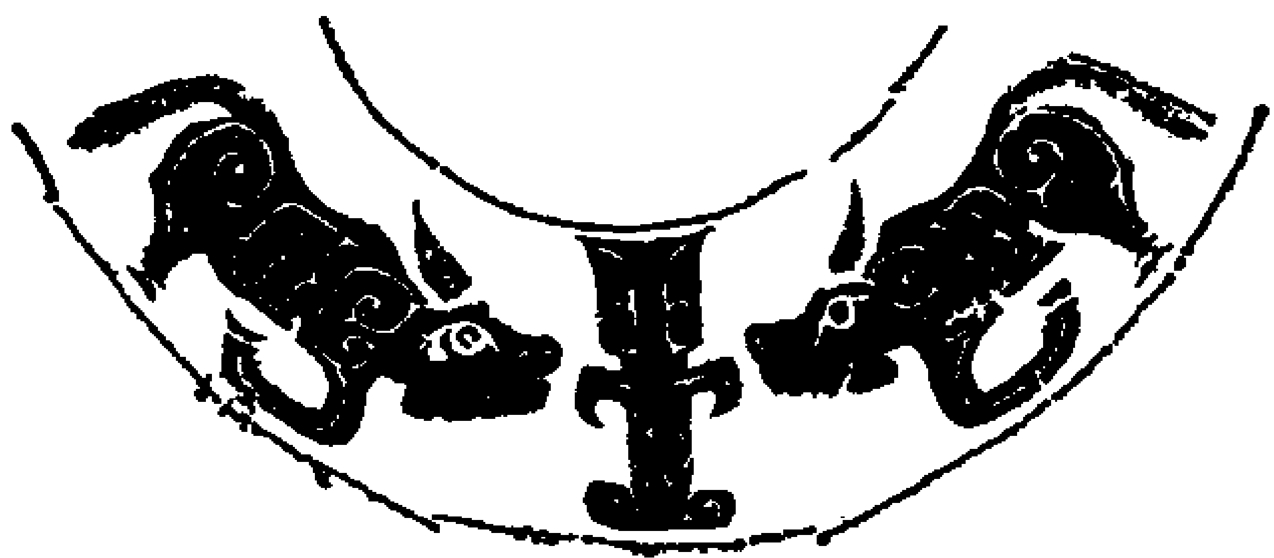


图 64　双牛纹图　西周罍　　四川彭县出土

面——饕餮。倘若我们将饕餮纹混同于日常生活中的牛纹，不仅在图形上难以吻合，更是忽视了它的神圣意义。

由于青铜器的特殊地位，对其纹饰图像的解释权也就属于上层贵族。《左传》宣公三年记有王孙满答楚子问鼎的一段话可作参考："昔夏之方有德也，远方图物，贡金九牧，铸鼎象物，百物而为之备，使民知神奸。故民入川泽山林，不逢不若，螭魅罔两，莫能逢之。用能协于上下，以承天休。"由此可见，鼎上铸物（象）的目的不是单一的，它有三个主要用途：1.使民知神奸。即类似宣传挂图；2.螭魅罔两，莫能逢之。即类似辟邪的符箓；3.协于上下。即类似沟通人与神的巫觋。

春秋战国：人的觉醒

春秋战国时期诸强争霸，随着天子权威的丧失而日益开始了人的觉醒。政治与思想的这种变迁，同时也充分体现在青铜器纹饰题材的变化上。除了造型更加生动自由、日用器具更加受到重视外，表现人的生活的图像在这个时期的青铜器上日趋增多。从图像的工艺形式上看，这些图像主要有刻划、镌铸、镶嵌三种方式。这些形式的图像不同于以前的动物纹饰，一般称为青铜器画像，饰有这些图像的青铜器一般称之为画像青铜器。不同类型的青铜器有不同的图像表现方式，它们在题材、构图和造型方面也形成了各自的模式，而图像方式亦与器物的制造工艺相关。刻划纹的图像一般多出现于铜匜和铜盘这类较薄、较浅而宽大的水器上，这些器物一般是锻打而成，多为灵便轻巧的日用器，器壁极薄。而镌铸方式的图像多出现在铜壶、铜鉴这类较厚重的器物上，器身厚实，为铸造而成。镶嵌图像是在铜器的表面预先铸出浅凹

的图像，然后在凹陷的图像处嵌入其它金属材料，如红铜、铅、绿松石，最后打磨光滑，或错金银，利用不同金属材料的不同色泽显现出图像。

（一）镌铸图像和镶嵌图像

镌铸图像和镶嵌图像主要出现在河南，以及四川、陕西等地，尤其以辉县琉璃阁、汲县山彪镇、洛阳西工区、四川成都百花潭出土的一些铜壶和铜鉴最为典型。此外，还有一些流失海内外的收藏品也十分精采。这类图像在形式上继承着商周的动物图案镌铸传统，较接近浮雕。图像一般凸出底面，有的以镶嵌方式将减地填平，与凸出器表的图像打磨为同一平面。人物造型成团块状，再在其上略加刻凿，似剪影效果。一般环绕铜器而作，上下水平分格，成环带状。画面内容比较复杂，其中既有表现现实生活的画面，如狩猎、攻战、采桑、宴乐、建筑等，也有表现神话与宗教思想的画面，如异兽、神像、礼仪活动等。在同一件器物上，或围绕某一主题组织画面，或将不同题材的画面交织在一起，我们通常依据器物上的主要内容来命名，如“水陆攻战鉴”、“狩猎纹壶”、“宴乐铜壶”等。我们可以将这种类型的图像大致概括为两种：神秘图像与现实图像。现实生活图像是这个时期新出现的一种图像，而主要出现在河南地区的一些有神秘色彩的画面，显然与商周原始宗教传统更接近，这一方面是由于中原河南本来就是商代文明的中心，另一方面则是由于受到了南邻的楚文化影响，河南南部就属于楚国的势力范围。楚文化的显著特点之一即是重巫术，充满想象与怪异色彩。从美学风格上看，这种图像与屈原的《楚辞》以及成书于战国时的巫书《山海经》是同样类型。

我们从一个完整的铜壶图像拓片来观察与分析。如图65，这个铜壶表面满饰图像，依范模而分为若干组。图像上下分

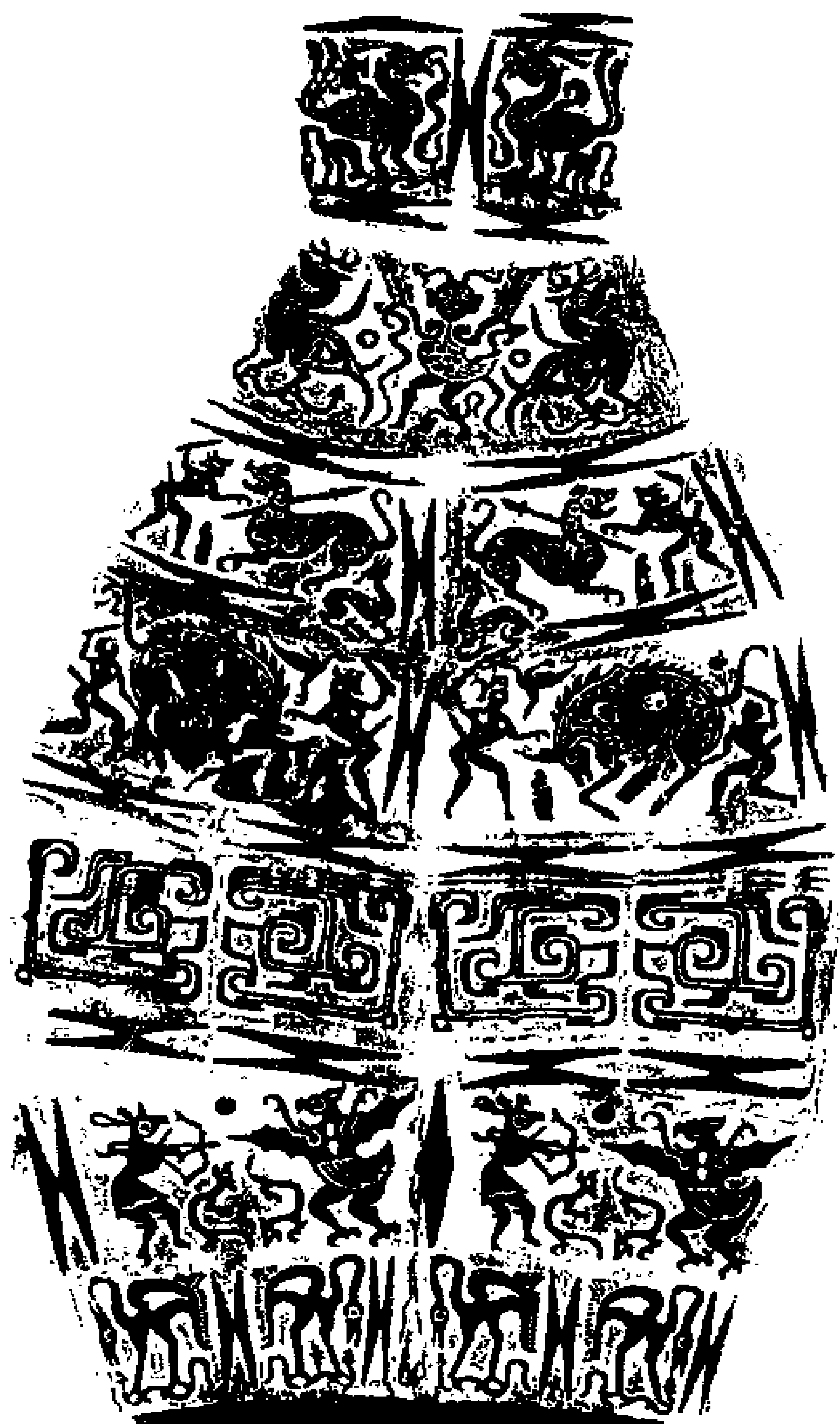


图 65 狩猎纹铜壶纹图 战国 王子云藏拓片



图66 有翼神像图 战国 王子云藏拓片局部

为八层图像带，纵横均以梭形纹相间。由上至下为：1.神鸟衔蛇。二大鸟相对而立，长冠、翘尾、背亦有羽翼上翘，足踏一蛇，口衔一蛇，尾下有一小鸟，亦足踏蛇（踏蛇小鸟的造型同于壶下部的一排小鸟）。2.有翼神像（图66）。神像为正面的人脸，五官俱全。头顶有双角，角为蛇形，鸟身，有双翼，两手为曲线形，各握一蛇。两手臂有直线形装饰向上，此形中间为粗直线，两边为短横线。神像双腿略弯，为人腿形，足间有一蛇。神像左右各立一神鸟，神鸟有长冠似鹿角，利喙似鹰，双足抓一蛇。神像与二鸟间各一璧形图案。3.为左右对称的两组单人斗豹图。一勇士持短剑与豹相搏，勇士头有冠形饰，全身裸，腰部佩有剑鞘，面部未刻五官，以一圆形空代替，胸部二乳处亦为二空点。地上置一盾。豹身有圆形斑纹，颈部已被长矛刺中。猛兽后下部有卧鹿一只，卧鹿头仰。4.为左右对称的两组双人斗兕图。二勇士一前一后夹攻猛兕，前者头戴山形冠，后者未见冠饰，二人全身裸，腰部佩有剑鞘，挥舞短剑与兕斗，兕低首以角抵抗。地上置一盾。画面上方又各有一巨鸟，作惊飞状。5.为图案形云纹，作方形结构穿插。6.为左右相同的两组射鸟图（图67)。一人首鸟身的神怪手挽弓箭射杀一巨鸟，神怪与巨鸟的头形相同，神怪似系有冠形饰，着短裙，小腿后部有一尖状凸出物。巨鸟作飞扑状，上有张开的双翼，双翼似蝙蝠，其中又长有二爪形前肢，下又有鸟翼形身，下肢为鸟爪。神怪与巨鸟之间，上有圆形物质似为太阳，下有两只方向相反的两足虬。7.为二方连续的大鸟啄蛇图。大鸟为长颈、长腿的水鸟形，足踏一蛇，低首作欲啄状，蛇抬头向上作反抗状。8.为一圈梭形纹。全壶图像充满神秘、怪异与紧张对抗的气氛，人兽相斗、鸟蛇相争，显然不是现实生活中的一般狩猎场景，而是有着某种象征或隐喻，如部落之间的抗争、或正义与邪恶的搏斗、或对某种



图 67 射鸟图 战国 王子云藏拓片局部

自然现象的解释、或某种传说等等。从造型、构图等绘画因素看，作者已经能十分熟练地掌握平面表现的绘画语言，并已经形成了一种模式，如左右相对的争斗场景、中央对称的崇拜式构图。值得注意的是神像与二神鸟构成一主二辅的对称性构图，这种构图不是一般的情节性构图，而是具有宗教崇拜意义的神像式构图。与此神像基本相同的还有辉县琉璃阁出土的战国早期卫国墓出土的14件铜壶、洛阳西工131战国中期或稍晚墓葬出土的2式共4件铜壶，其中在1式铜壶中神像图像在上(与此拓片相同，且全壶图像也基本相同)，在2式铜壶中神像图像在下。[⑨] 陕西咸阳任家嘴战国早、中期秦墓出土的铜高柄钫中也有这种神像，安排在铜钫下部，上部亦有二神鸟。[⑩] 还有台湾省古越阁和台北故宫博物院、美国旧金山亚洲艺术博物馆等处收藏的狩猎纹铜壶，也都与河南这些图像基本相似。这些图像显然属于流行于中原的同一神话系统，已经形成了相对固定的主题，如鸟攫（或衔）蛇、斗兽、鸟身人、几何云纹、射龙蛇等，各有相对稳定的图式。

鸟与蛇的主题、操蛇神像发现于湖北、湖南、河南南部、江苏等以楚文化为中心的地区，同时也集中出现在河南北部的辉县、新郑、洛阳以及山西浑源等北方地区的铜器上，可见流传之普遍。有人认为铜壶上的这种有翼神像是羽人，左右的大鸟为鸾鸟，是助魂升仙的神禽。[⑪] 不过，我们知道这些铜壶、钫等青铜器是日常用品，不是专门为死者办丧事准备的。《山海经》中有多处提到操蛇的神怪和鸾鸟，如《中山经》有："夫夫之山……神于儿居之，其状人身而身操两蛇，常游于江渊，出入有光。""洞庭之山……是多怪神，状如人而载蛇，左右手操蛇。"《海外东经》谓："雨师妾在其北，其为人黑，两手各操一蛇，左耳有青蛇，右耳有赤蛇。"《大荒西经》说："西海陼中有神，人面鸟身，珥两青蛇，践两赤蛇，名曰

弇兹。"《大荒北经》称："北海之渚中有神，人面鸟身，珥两青蛇，践两赤蛇，名曰禺彊。""又有神，衔蛇操蛇，其状虎首人身，四蹄长肘，名曰彊良。"《海外西经》云："开明西有凤凰、鸾鸟，皆戴蛇践蛇，膺有赤蛇。"[37] 由此可见，战国铜器上的这些与蛇有关的神怪之像，并不只是某一种神的特征，而是一种神性的标志。或与于儿、雨师妾、弇兹、禺彊等一类神及凤凰、鸾鸟等祥瑞之鸟有关。也有日本学者指出，无论是衔蛇、操蛇、戴蛇、珥蛇、践蛇等神像均是让人恐惧、具有威力之神，无论长沙还是信阳，信仰这种蛇神的风气非常流行。[38] 比起商代的神像，这个时期有了更加具体且丰富多样的形象想象能力和表现能力。如洛阳出土的铜壶上有一种三首鸟，两鸟相对，各自颈生三头，中间一头较大，钩喙前啄，另两头左右顾视，两鸟间有二蛇相交缠。这种三首鸟还见于台湾省古越阁所藏铜壶（图68）。[39]这些怪异而具体生动的动物形象或人兽混合形象，与《山海经》的美学风格是十分吻合的，它们互为补充，从图像与文字两方面体现了战国时期围绕神话主题而生发的一场色彩斑烂的浪漫主义艺术运动。

此时新兴的、更有新意的图像或许是场面与情节性的现实生活题材，这些题材有水陆攻战、狩猎、采桑、弇乐、庖厨、乐舞等社会活动。有一些十分著名的青铜器出土或传于世，如1935年出土于河南汲县山彪镇的水陆攻战纹鉴（M1:56），外壁用红铜丝镶嵌成40组图像（图69），共有292个人物，人物造型各异，多不相同。图像环绕器壁，上下大致分为三格，但分格并不严格，而是依图像内容和构图需要而灵活变化。图像一般分组刻划，围绕某一具体情节，或三五人，或十数人。人物均作剪影式，着重外轮廓。透视均为平视，即画一直线代表地面，其上平列人物。或以船的正侧面为基线，平列人物。人物多为侧面相向运动，造成对立争战的气氛。场



图 68　狩猎纹铜壶纹图　战国　古越阁藏

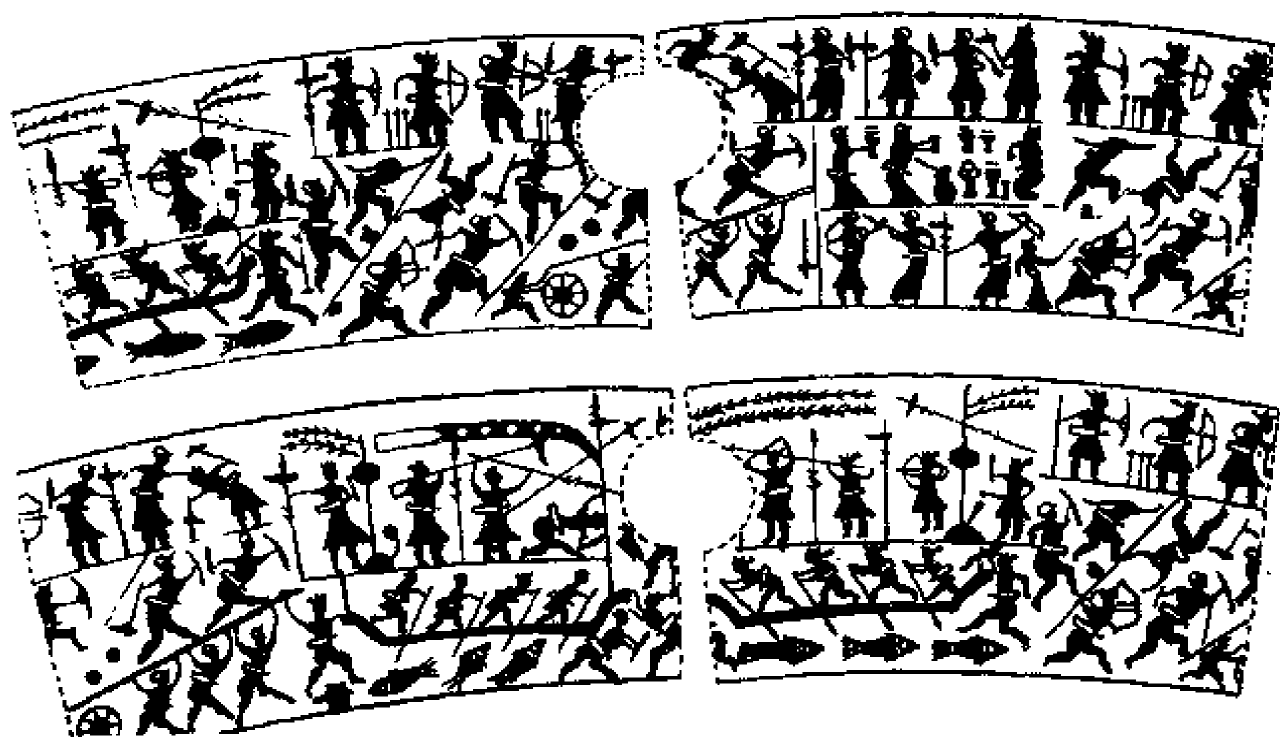


图69　水陆攻战纹鉴（描摹图）　战国　河南河汲县山彪镇出土



面宏伟，内容丰富，以战争为主线，展现了水陆射杀、格斗等场景。战士多穿战袍，形如西安出土秦兵马俑。或戴冠、或束发，均束腰佩剑。有的张弓搭矢，有的持戟刺杀，有的手持盾牌，有的挥舞利剑，有的击鼓助阵。或三人驾梯攻城，或四人荡浆奋进。船下还有鱼、龟游动。敌方溃不成军，倒地毙命，身首分离。其中还间杂有将士宴饮的场面，或表现出征前的壮行送别，或描绘凯旋后的庆功犒赏。这件作品几乎描绘了春秋战国时期主要的和最为普遍的战争形式，我们可以将它看作是诸侯争霸的战争专题纪录片。

另一件可看作是贵族生活专题片的是陕西凤翔高王寺的镶嵌射宴壶。1977年此地同时出土的此种壶共有两件，形制相同，纹饰略异。[①] 壶身的图像由上至下分为四层：第一层为习射图三组，倒刻于壶的颈部。每组又分为上下三层，最下端为奴仆跪地侍候宴饮之具，前置鼎；中间为持弓侧身而立者六、七人；上方为射侯图，画二人立于亭屋内，前者张弓射箭，后者持弓站立，射者均穿长裙。前方有侯（箭靶），侯为方形，四角张开，中有靶心。应为二人较射艺。这层图像为何倒置？一种可能是在铸造过程中将图像的模具上下方向放反，并非有意。第二层为弋射图三组，三组内容相同，但衔接自然，使之浑然一体。每组画射雁图，天上鸿雁翱翔，下有野鸭成群，水中还有鱼龟游动，射者五、六人，俯身弋射，有的大雁已经被射中，拖着长缴进行挣扎。地上还有绕缴轴。有人乘船持弓，或去拾取猎物。还有几只雁或鸭立于水中的坡地，坡地以梯形表示。弋射即缴射，是一种发射带绳箭矢的射术，弋射的对象主要是大雁与野鸭。图像第三层为宴乐图三幅，画室内数人向一位坐者敬酒，坐者或为室内主人，后面似有一侍者举扇。还有一小段宴乐图作为填空补刻的。第四层为狩猎图，画有数人手持各种兵器与野兽搏斗，还有猎犬与奔兔

等形象。射，为古代六艺之一，《礼记·射义》说："是故古者天子，以射选诸侯、卿、大夫、士。射者，男子之事也。""古者诸侯之射也，必先行燕礼。卿大夫士之射也，必先行乡饮酒之礼。""射侯者，射为诸侯也。射中，则得为诸侯，射不中，则不得为诸侯。""孔子曰：君子无所争，必也射乎。揖让而升，下而饮。其争也君子。"[⑨]而作为箭靶的侯，又因射者等级身份的不同而绘有不同图像，天子熊侯、诸侯麋侯、大夫虎豹侯、士为鹿豕侯。可见射侯活动不仅是比较武艺高低，更是一项具有浓厚象征意义的隆重政治活动，还体现着君子的德行与人格，所以受到上层贵族的特别重视。另外，弋射还有另一层含义，即雁作为男子向女方送的重要聘礼。[⑩]

北方的图像可能更注重写实性，河北唐山贾各庄战国墓出土的一件铜壶以写实的手法描绘了斗兽场面（图70)。壶身图像分为上下两层，每层各六格，一格一个画面，其中有的重复。各图多为斗兽内容，人手持长矛或短剑与猛兽搏斗，有虎、牛、象及大鸟。人物的勇猛和野兽的凶悍都表现得很充分。

另外两件更著名的战国铜壶也是写实手法，即四川成都百花潭1965年出土的一件（图71)和故宫博物院收藏的传世品一件（图72)，均为宴乐渔猎攻战纹。图像内容、形式及构图安排都大致相同，局部略有变异。壶身满饰图像，由三角形卷云纹间隔为上下三层，每层中又依内容不同而分为几组。最上层为射侯与采桑，分别表现男子与女子的活动。其中采桑图画有桑树两棵，采桑的妇女们或爬上树枝，或立于树下，篮子或挂在树上，或置于地面。射侯图则如同陕西凤翔高王寺出土铜壶上的同题图像，分为上下两层，上为二人于亭中射侯，下为一排持弓者。成都铜壶则与高王寺铜壶尤其酷似，下方还有跪侍的奴仆和铜鼎。铜壶中层为宴乐与弋射。宴乐画面又分为两层，上为举杯宴饮，下为乐舞，悬挂有编钟编磬，



图70　铜壶镶嵌狩猎图　铜器镶嵌　战国　河北唐山出土

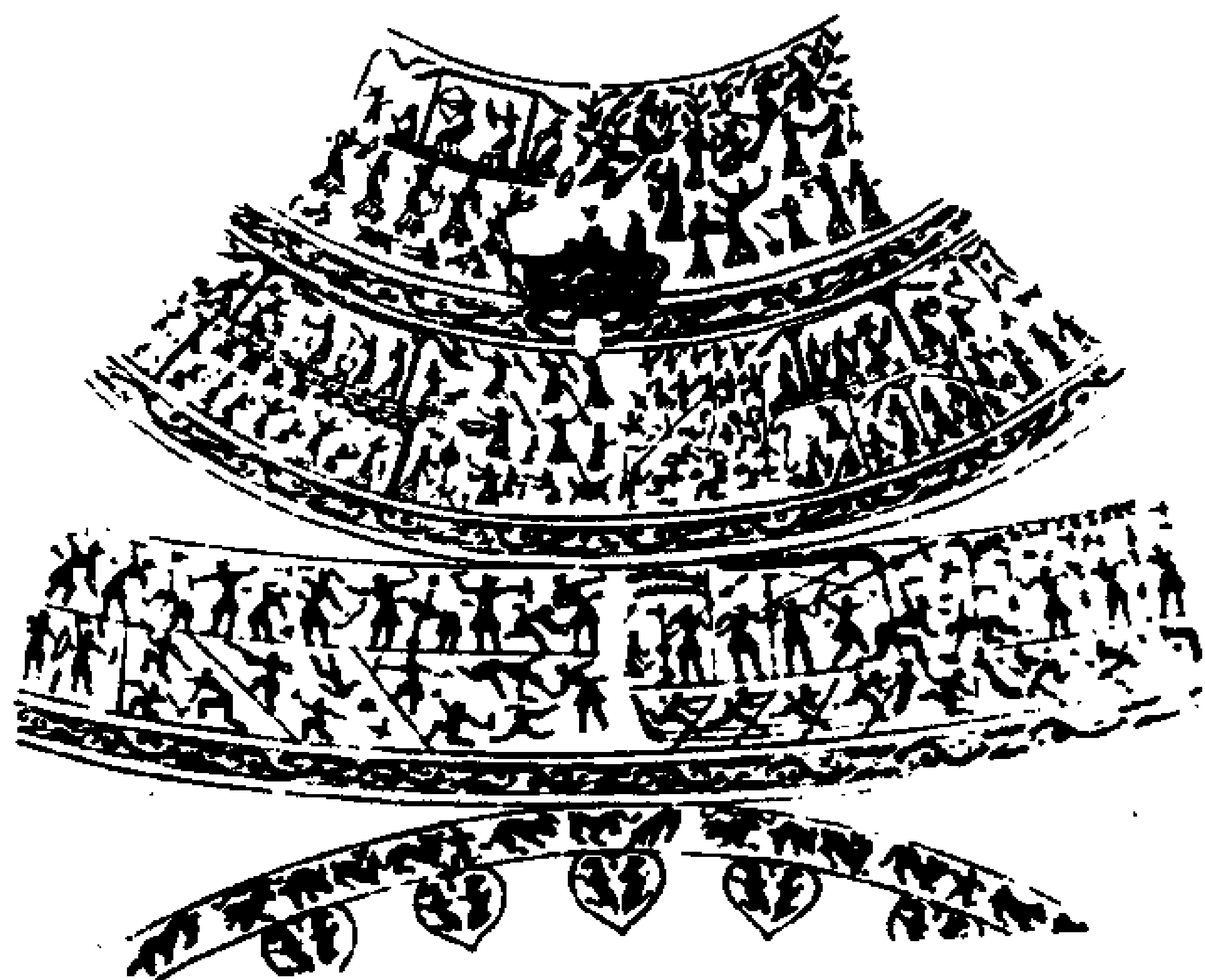


图71　宴乐渔猎攻战纹图（描摹图）　战国　四川成都百花潭出土

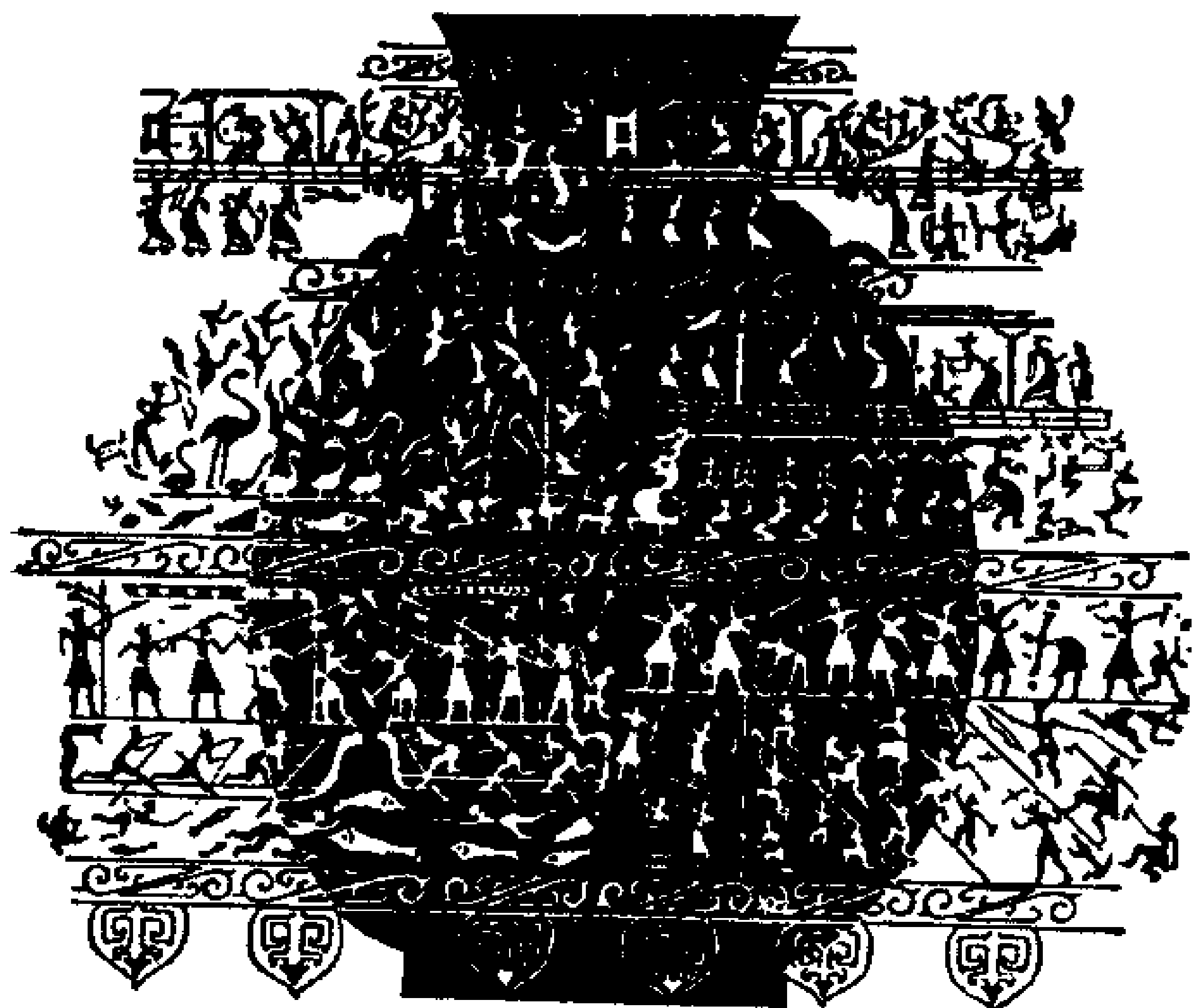
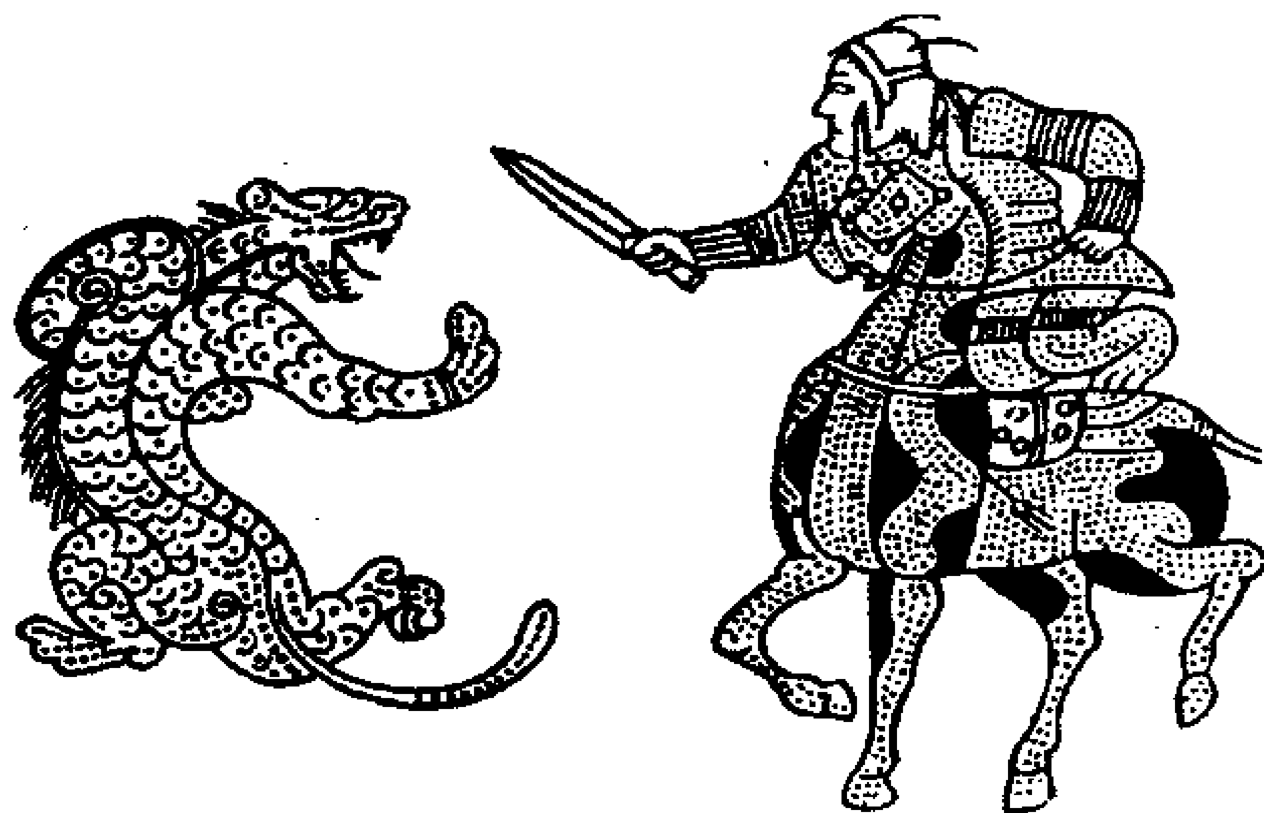


图72　宴乐渔猎攻战纹图（描摹图）　战国　故宫博物院藏



附73　斗虎图　金银错狩猎纹镜局部（传洛阳金村出土）



有舞女伴着鼓乐之声翩翩起舞。弋射图画有数人张弓射向天空的飞雁，箭带长绳，有数雁已中箭下坠。成都铜壶则在此层又画有射侯场面，其中张开的侯及靶心清晰可见，呈正面角度。铜壶下层为水陆攻战图。众士兵或持戟，或握剑，或张弓，或奋力划桨，或合力抬云梯攻城，敌军已尸横遍野。成都铜壶的最下方还有一小圈斗兽图，重复刻有两组，画有猛兽一群，一人与之拼搏。如果说上述汲县铜鉴和凤翔铜壶的图像是专题片，那么这两件铜壶则是综合表现战国社会生活的全景图。我们将这些出自不同地方的图像进行比较，便会发现它们在图像结构、人物造型等方面十分相似，如攻城、弋射、射侯等图像几乎如出一辙：弋射以翻身仰射为主，水鸟惊飞蔽天，下有舟船及鱼龟，形成上、中、下三个部分；攻城以仰攻为主，以T字形直线区分城垣的上下与内外；舟战则两只船头相接，几乎完全对称，如此等等。图像已经形成了比较固定和成熟的模式，且流通范围较大。

流传海外的一面金银错狩猎纹镜向我们展示了当时罕见的高超造型能力。这面铜镜据说出土于洛阳金村，直径17.5厘米，画面分为六组，其中三组为相同的双龙纹、双龙呈S形左右相对，两端作圆涡状，龙躯错以金丝，并以银丝补空。另外三组为错以金丝的人物或兽。一组为两兽相斗，一兽似熊，侧首怒目，四肢舞动，另一兽昂首曲颈，亦四肢飞腾。还有一组为凤鸟展翅。尤其值得注意的是一组骑士斗猛虎（图73），勇士戴盔穿甲骑于马上，一手执缰，一手握利剑迎面刺向一猛虎，猛虎张牙舞爪，回身反扑。有趣的是勇士蹲在马背而不是通常的跨在马上，似乎准备随时准立起来扑向猛虎，而战马却似乎惧怕猛虎，有点畏缩不前，画面充满了紧张的气氛。人、虎、马表现出不同的神态，体现了作者细腻的观察能力和准确的表现能力。马和骑士的角度表现为四分之三，这

不是当时流行的侧面剪影式，这是难度更高、更具视觉真实感的透视角度，在汉代以前的图像中少见，和传统的神像和神兽题材大异其趣。

一种古老而独特的透视表现方法展示在车马图中（图74）。车马狩猎图是当时一种流行的主题，一般都是画四马猎车。前有四匹马驾车，车上有一人站立驾驭马车，后有二人挽弓射箭。车旁有协助狩猎的士兵和倒毙的野兽。有意思的是前面四匹马是正反方向各二匹，即以辀为对称轴，两匹马向下，两匹马向上，必须翻过来才能看清另两匹马。这是一种特殊的透视组合：猎车与人物是侧视，四匹马则是俯视，而在辀两边的马又互为反向。如果从一个固定的角度看，则有两匹马倒立，因此观看这种透视时需要一种理念的转换。战国以前的车都是独辀，需要两匹马或四匹马驾驭，这就造成了透视的难题。如同我们所看到的，战国青铜器的图像都是单层的，即类似剪影或镂空的效果，不表现前后重叠的物体。而假若将四匹马的透视画成与车一样，则前面一马势必遮挡住其它三匹马，那就无法区分是一匹马还是多匹马。为了解决这个困难，古人便创造了这种混合式的透视法。这种图像不仅存在于中原的青铜器上，在内蒙古等边疆地区的岩画上也常见到。1963年在内蒙古宁城县南山根102号石椁墓出土了一块刻纹骨板（图75），图像内容亦为狩猎。骨板上画有两驾猎车，各有两匹马，两匹马也是一正一反，与战国铜壶图像相同。不同的是猎车亦作俯视，而车轮却作侧视，奔鹿和狩猎者的方向也是垂直的，而狩猎者的箭头却指向奔鹿。骨板图像显现出略异的、更加不确定的混合透视法。这个墓葬的年代大约在西周晚期到春秋早期，[⑱]早于中原的铜壶图像，显示出更早、范围更广的一种传统。至汉代以后，这个透视难题就解决了，



图 74　车马狩猎图　战国　王子云藏铜壶拓片局部



图 75　车马狩猎图　骨板刻　战国　内蒙古宁城县南山根出土

人们掌握了物体前后重叠的方法，在汉代画像石画像砖、铜镜和壁画中，多匹马是重叠的，只有最前面的马才见全形，后面的马则只显现马首或尾。这种透视的变化，绝不仅只是绘画技术与手段的进步，更体现了绘画由理念的真实向感觉的真实的变化。

（二）刻划图像

刻划图像又称线刻、针刻、锥刻画像，更加接近典型的绘画。它是用高硬度的尖锐工具（如铁刀一类）在薄而平的铜器内壁以线和点刻划图像，刻纹细如发丝，没有在器物表面形成高低起伏。它大约产生于春秋晚期，盛行于战国早、中期，至战国晚期衰落。刻法主要有两种，早期由点连续成线，后期则运刀如笔，刻成线条。此类图像出现的区域较广，以江苏为多见，其它还有浙江、河南、山西、山东、湖南、北京和陕西等地。目前发现最早的此类作品是江苏六合程桥春秋晚期的铜匜残片。有人认为很可能是吴越民族的纹身习俗启发了这种艺术形式的产生。它们是在中原周文化的影响下，产生于吴越地区的具有地方风貌的作品，吴越以外的刻划图像铜器是从吴越地区流传出去的。[⑧]

刻划图像主要出现在铜匜、铜盘和铜鉴这类用于盥洗的水器上，而以铜匜最为多见，少量也见于椭栖（或为盛水器）。西周晚期到春秋战国时多以盘匜相配，《礼记·内则》有："进盥，少者奉槃，长者奉水，请沃盥。盥卒授巾。"[⑨]贵族在宴前饭后要行沃盥之礼，即用匜浇水于手，以盘承接弃水。正是由于匜要提起浇水，所以以器身薄为适宜，其图像也就不能如其它铜器那样镌铸或镶嵌，而只有在薄的器面上刻划，产生了这种最适宜的形式。又由于匜和盘的这种特殊用途，决定了其图像的特定题材内容，即以宴饮、祭祀、射侯等贵族生活为主线。不过，由于器身过薄不易保存，它们鲜有完整保存至

今者，多以残片形式存在，绝大多数的图像都不完整，且图像刻划得又都较浅，极易锈蚀，这对我们全面认识和解读图像增加了不少难度。

刻划图像形成了一些大致相同的构图和造型，一般来说，图像环绕在器物内壁，分为二至四层左右；中央多为缠绕的蛇纹；图中多有高大殿堂，且安排在突出的位置，殿堂一般有二至四层高，作剖面式视图，上层中间有案，案上置樽，两边有人持觚对饮，或为堂中主人；三条鱼（两出一进）或其它动物画于铜匜的流，流下方的正中位置一般画有案，案上置二瓮，案两侧数人相向而立，举觚或豆，显然是一种庄严的礼仪活动。此外，还有一些描绘攻战及神话的图像。

以下我们看一个比较典型的个案，即江苏镇江谏壁王家山1985年出土的一套刻划纹铜器：一件铜匜、一件铜盘和一件铜鉴。1.铜匜（图76）。铜匜已残破成片，尚可复原，设半圆形流，流内刻三条鱼，其中中间一鱼与两边鱼方向相反，即两出一进。三鱼之下为水波纹带。器底为圆形的相互缠绕的蛇纹。器壁图像分为上下四层，最上层（近口沿处）有一排平列的树木。第二层亦刻略小的树，树间夹有鸟，形成一树一鸟的连续形式。第三层为主要图像区，为宴饮图。正中（靠近流处）刻一供案，案上置二瓮，案两侧分立三至四人，人物或双髻、或戴冠、或有头饰，身着深衣，皆一手举觚或豆，各人面前亦置有觚或豆，右端画有一阶梯形高台。最下一层为二方连续的云气纹带。此外还有几块残片，其中一块为射侯图（可能属于最上层），可见二人持弓射箭，人与人之间以树相隔，前方立有一竿，似挂侯之一角。另一块残片刻一人持棒于大鼎旁，似在烹烧，可能属于射侯图中的奴仆备宴部分。还有一块残片是二人分别举觚或豆，与第三层相同。2.铜盘（图77）。铜盘出土时已多处锈蚀残损，图像断断续续能辨识一些。

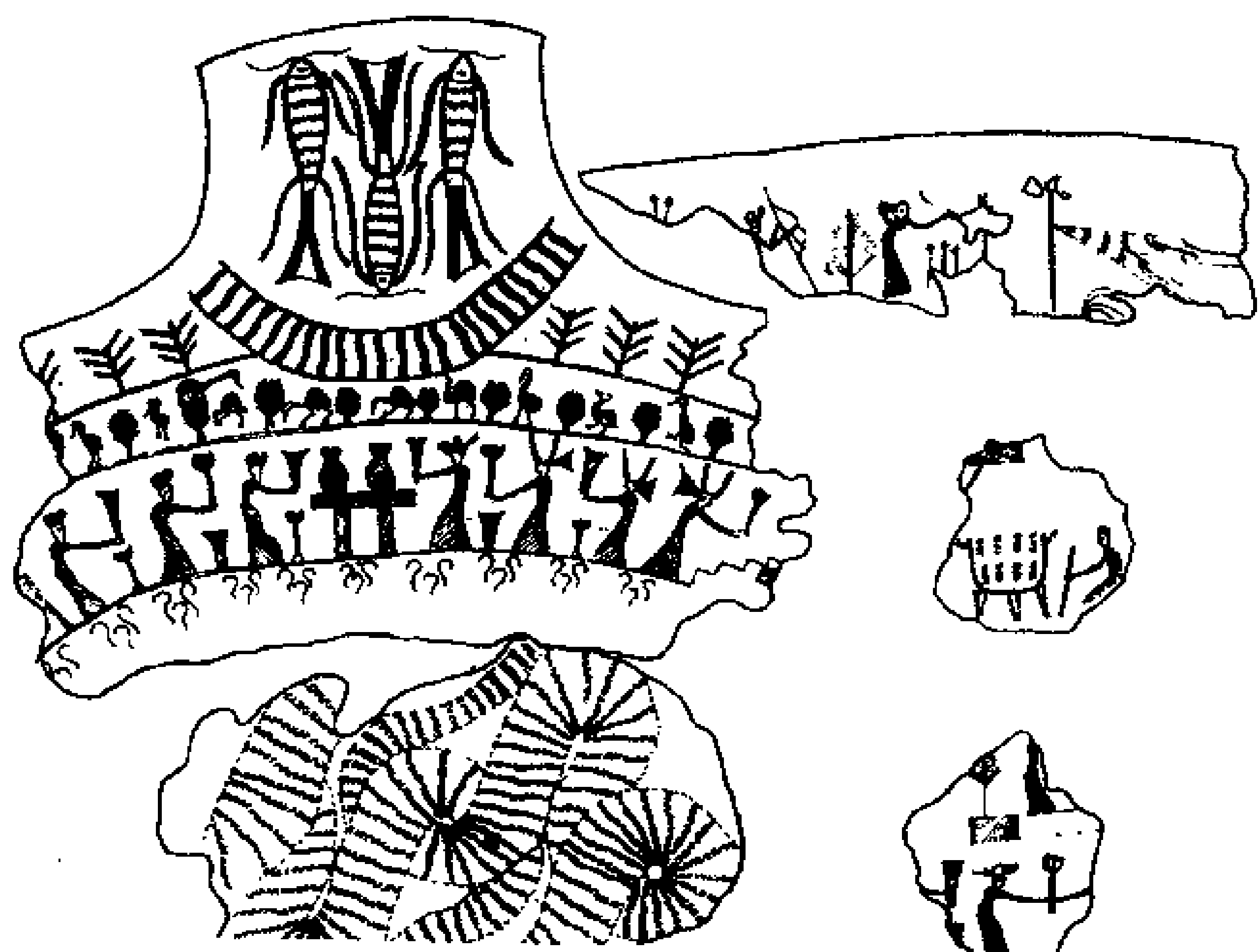


图 76　铜匜残片纹饰　铜质刻划　战国　江苏镇江谏壁王家山出土

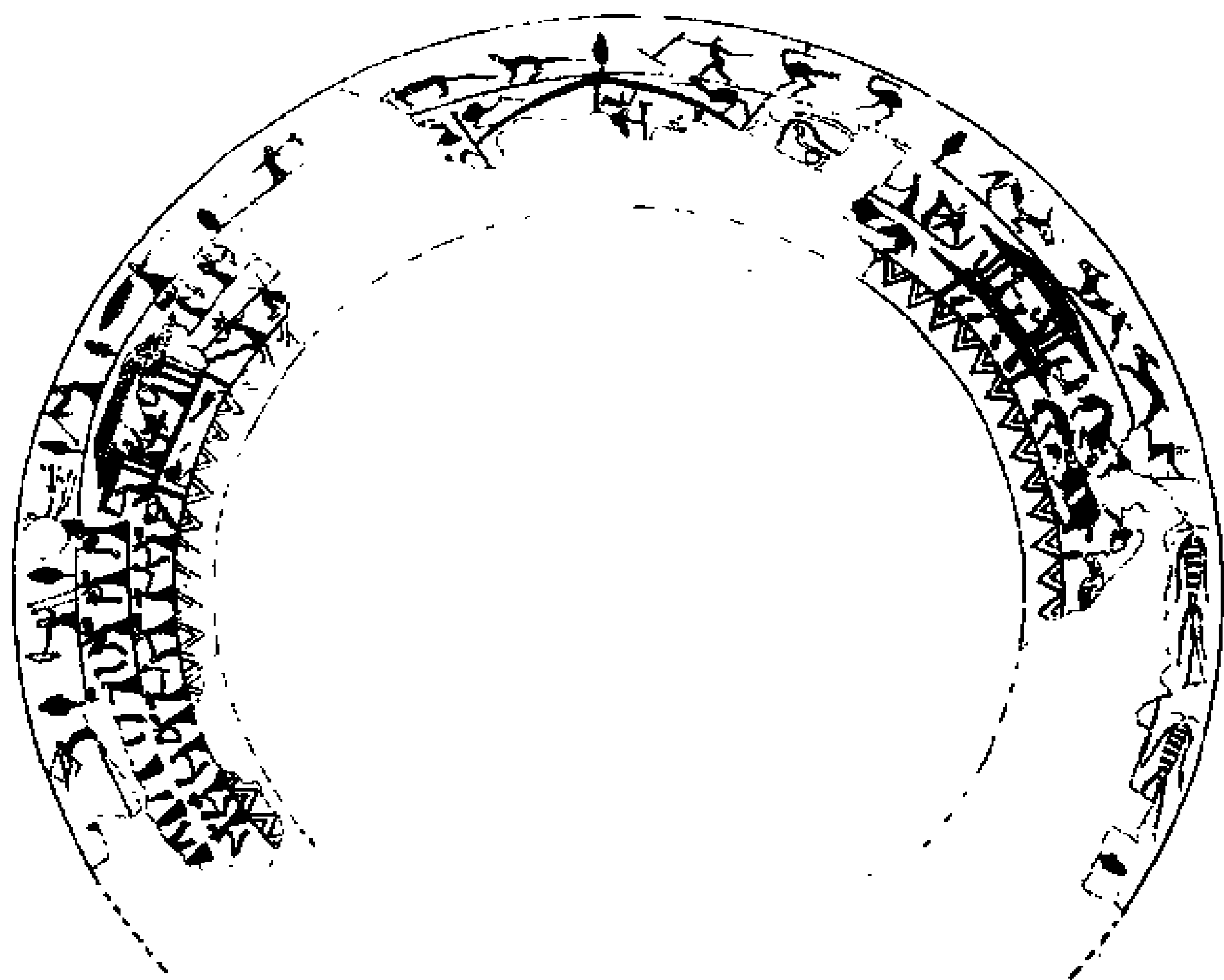


图 77　铜盘残片纹饰　铜质刻划　战国　江苏镇江谏壁王家山出土

由上至下（底）分为三层，最上层为射侯与狩猎，可见者有八人，其中有四人持弓搭箭在射侯，各人以一树相隔，余四人为捕鱼与狩猎，立鹤与奔犬穿插其间；第二层和第三层相互连接，构图上或为一层（建筑及帐篷），或分为两层（人物）。依内容可分为有联系的几组，主要内容为宴饮与射猎。可见者以有左右相对的二间双层建筑，屋内有二人持觚舀酒或敬酒。左屋左侧有两排人物，下排均举觚或豆，上排似端有食物。右侧有持弓射猎者和肩扛猎物而归者。右屋右侧有群犬斗野猪的场面，左侧有一舟及野兽。两屋之间有一帐篷，帐内有一持戈而立的兵士。另有一残片位置不明，图像为二人张网捕住一大鸟，从下方的锯齿纹看，应属下层图像，其内容也吻合。盘底图案为蟠绕的蛇纹及蚕纹，其中外圈的八条蛇作张口吐舌状。3. 铜鉴（图 78）。铜鉴已残破成片，但图像大体结构尚可辨认。由上至下（底）分为三层，最上层为一排变形的飞鸟，作二方连续，中层及下层为主要图像区，可见有射侯与宴乐。图中有殿堂建筑一所，中间置案，案上摆二瓮，瓮中各有一料。堂内有四人，二人为射侯者，挽弓立于其中，另有一人曲腿而坐，前置一豆，此三人均头戴四叉形冠，又有一双髻者立于其中，似为侍者。堂外廊下有一人，弯腰持一觚。堂两侧有台阶，左有一人拾阶而上。堂左图像有两层，上层有二位戴四叉冠者，面前各置一觚，下层悬挂编磬，一着双髻者用双手敲击之。堂右有一高台，台上有树及鹤，后挂有一侯，侯中央为圆形，有七孔，四角各插一箭。高台下有二人设鼎烹食。另有一较大残片，可见有双层建筑一所，廊边有人举豆敬酒，左边有人一手从鼎中用长勺舀物，另一手持觚。还有一人持觚敬酒，另一人作接受状。鉴底图案为蛇纹与蚕纹。这三件铜器的刻划纹饰以楔形短线构成，在形式以至人物造型方面，都与江苏六合程桥二号墓出土的刻

纹画像一致，故发掘者认为铜器和墓葬的年代也在春秋末期。墓中随葬品有戈（3件）、矛（7件）、戟（1件）、剑（1件）、镞（33件）、镦（2件）等兵器，车器，以及乐器錞于（3件）和勾鑃（1件），墓主可能是吴国的一位统兵贵族。[10]三件水器纹饰的题材与风格是一致的，可见是一套完整的设计。其主题又都是宴饮、射侯、乐舞及狩猎，与主人的身份十分相称，可推测是为迎合主人爱好而定制的。

然而，如同镌铸图像一样，刻划图像也有一些神话题材，如江苏淮阴高庄出土的器物上，还出现了大量的珥蛇、操蛇的神像，画面有山峦和树林，群兽和鸟，神像有的作正面角度，左右对称的各画一兽。有的作鸟首人身像，手持弓箭。有的作正面半蹲状（图79）。六合和仁出土的铜　　残片上，也有一首两身的怪兽。流传到德国斯图加德（Stuttgart）国立民间艺术博物馆的一件战国青铜瓿，通体有针刻神兽纹饰，极富神秘感。据认为也是越人的作品。[11]这些形象与河南中原一带铜壶上的图像十分相似，应是出自相同的神话系统。

还有的铜匜上刻有战争的场景，如山西潞城县潞河战国墓出土的铜匜，两队武士身著甲衣对峙（以斜方格表示铠甲），或持弓箭，或持戟和矛，或击楹鼓，或持盾，其中一些戴有头盔，另一些刻着竖立的头发，地上有数名倒毙的武士（图80）。[12]

有些刻划图像场面宏大，人物众多，内容丰富。如上海博物馆收藏的燕乐画象椭桮，是一件小巧精致的艺术品。它纵14.9厘米、横18.2厘米、高仅5.9厘米，上面刻有3所建筑物、2辆车、48个人物、33只鸟、10头兽，以及树和其它的东西，人物在楼阁中宴饮，其它内容有射侯、烹食、歌舞、射鸟、取酒、送食、迎宾等图像，展示了贵族的豪华生活。也有一些题材比较单纯的图像，如山西定襄县中霍村出土的春秋晚期至战国早期铜匜（图81），流部有三鱼（两出一进），器壁图像为

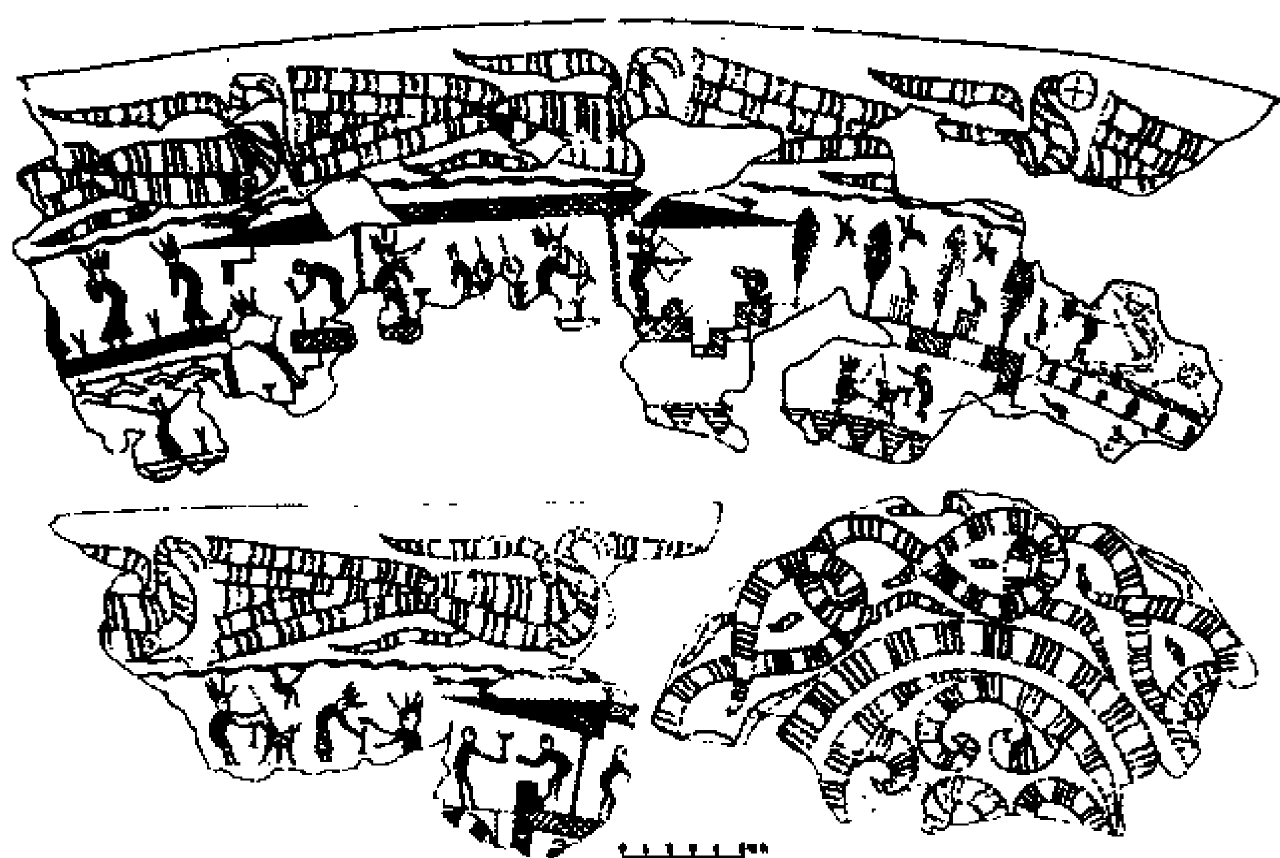


图 78　铜鉴残片纹饰　铜质刻划　战国　江苏镇江谏壁王家山出土

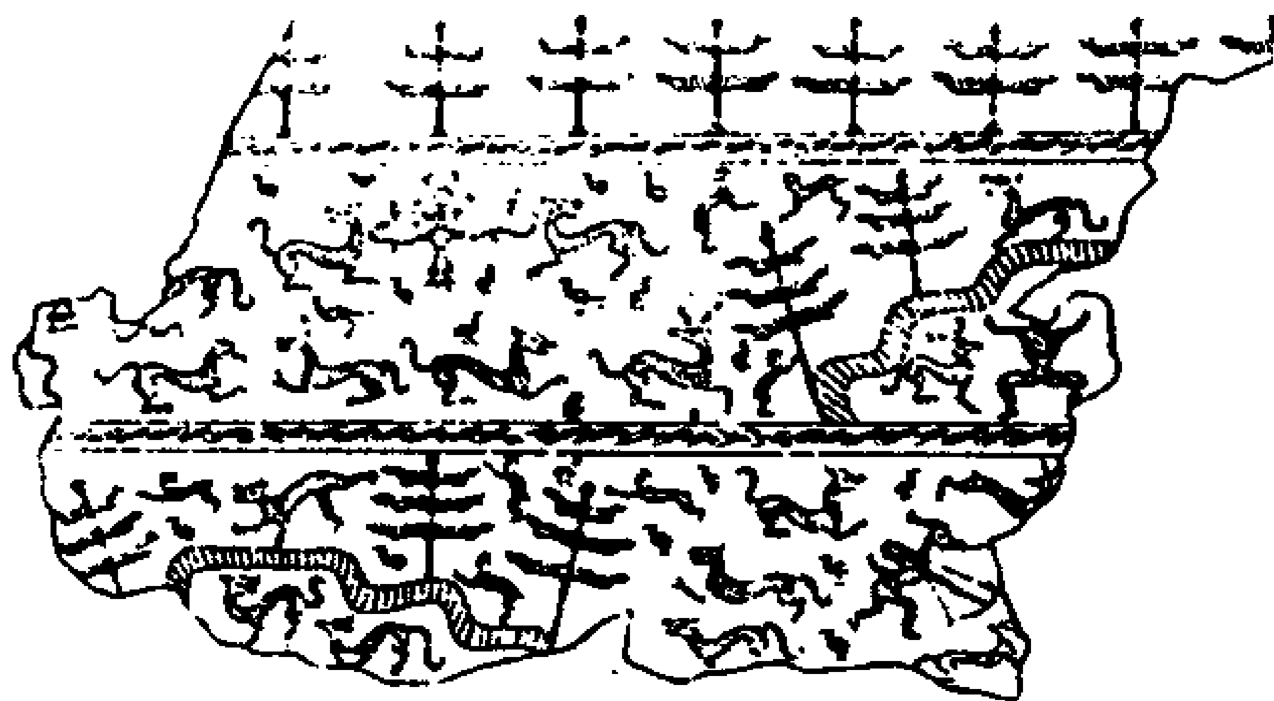


图 79　铜匜残片纹饰　铜质刻划　战国　江苏淮阴高庄出土



图 80　铜匜残片纹饰　铜质刻划　战国　山西潞城县潞河战国墓出土

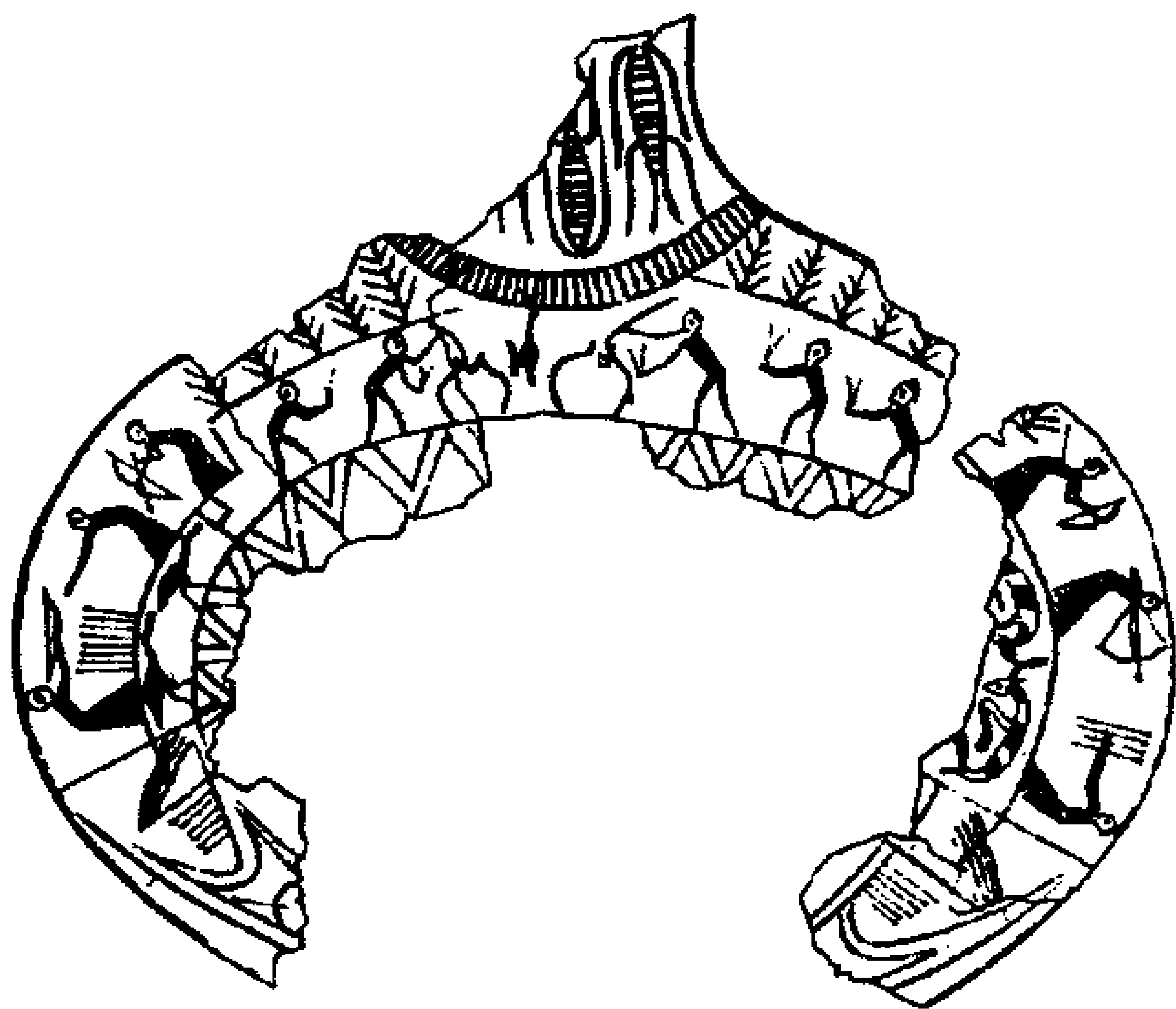


图 81　铜匜残片纹饰　铜质刻划　春秋晚期至战国早期　山西定襄县中霍村出土

射侯，左右各一组射侯，中间为舀酒与敬酒图，大瓮置地面中央，两人各持一料从大瓮中舀酒，四人持觚分列两边。侯立于饮酒的对面位置。此幅图像的主题十分明确。根据当时礼仪，射侯与饮酒必须配合进行，按射者身份高低，先行宴礼或饮酒之礼，《礼记·射义》开篇便是："古者诸侯之射也，必先行燕礼，卿、大夫、士之射也，必先行乡饮酒之礼。故燕礼者，所以明君臣之义也。乡饮酒之礼者，所以明长幼之序也。"[100]这就是为什么射侯图中必然有宴饮相伴的理由。在射侯的图像上，凡有高大殿堂和盛大宴乐的，当是地位较高的官吏，反之，如果只是设一案，案上置酒瓮，或将酒瓮置于地，则是卿以下的官吏。定襄县中霍村铜匜的主人本为戎狄族，相当于中原地区大夫一级的身份，[101]用汉人礼仪观之，以饮酒配射侯是适当的。而上海博物馆的燕乐画象椭栖，则是更加奢侈的豪族生活写照。春秋战国时期青铜器的主人都是上层贵族，他们的生活、礼仪、兴趣与爱好必然支配着青铜器上的图像。这些图像不是着意刻画整个社会的生活，尤其不是下层百姓的生活，只是贵族统治者及其他们的臣属（士兵、奴仆等）的生活——现实的生活或作为规范的理想生活。贵族们以自己的形象逐渐取代了体现天子意识的神兽图像，在这个过程中，表现人物的能力得到了空前的提高。

注释：

⑱《中国彩陶艺术》，郑为著，上海人民出版社，上海，1985年第1版，第3页。

⑲《青海柳湾》，青海省文物管理处考古队、中国社会科学院考古研究所编著，文物出版社，北京，1984年版，上册，第137页。

⑩《遮蔽的文明》，陈绶祥著，北京工艺美术出版社，北京，1992年版，第107页。

⑩《中国大百科全书·考古学》，中国大百科全书考古学编辑委员会编，中国大百科全书出版社，北京、上海，1986年，第600页。

⑩《美术·神话与祭祀》，张光直著，郭净、陈星译，辽宁教育出版社，沈阳，1988年版，第96页。
⑩《考古学专题六讲》，张光直著，文物出版社，北京，1986年版，第5页。
⑩《遮蔽的文明》，陈绶祥著，北京工艺美术出版社，北京，1992年版，第133页。
⑩《半坡仰韶人面鱼纹含义新识》，王宜涛著，《文博》，1995年第3期，第37、41页。
⑩《中国彩陶艺术》，郑为著，上海人民出版社，上海，1985年第1版，第6页。
⑩《黄河彩陶与中国古代的符号文化》，钱志强著，《黄河彩陶》，程征、钱志强合著，南天书局，台北，1994年版，第77页。
⑩《生殖崇拜文化论》，赵国华著，中国社会科学出版社，北京，1990年版，第118页。
⑩《半坡鱼纹是图腾标志，还是女阴象征？》，何星亮著，《中原文物》，1996年第3期，第69页。
⑪《神话考古》，陆思贤著，文物出版社，北京，1995年，第121～133页。
⑪《美的历程》，李泽厚著，中国社会科学出版社，北京，1984年版，第19～20页。
⑪《近年来陕西新出土的仰韶文化原始艺术品》，魏京武等，《考古与文物》，1991年第5期。
⑪《西安半坡》，中国科学院考古研究所、半坡博物馆，文物出版社，北京，1963年，第185页。
⑪《中国通史》第二卷《远古时代》，苏秉琦主编，上海人民出版社，上海，1994年版，第119～120页。
⑪《美术考古半世纪》，杨泓著，文物出版社，北京，1997年版，第14～15页。
⑪《关于仰韶文化的若干问题》，苏秉琦著，《考古学报》，1965年第1期。
⑪《有关马家窑文化的一些问题》，石兴邦著，《考古》，1962年第6期。
⑪《黄河彩陶与中国古代的符号文化》，钱志强著，《黄河彩陶》，程征、钱志强合著，南天书局，台北，1994年版，第78～80页。
⑪《原始艺术的瑰宝——记仰韶文化彩陶上的〈鹳鱼石斧图〉》，张绍文

著，《中原文物》，1981年第1期。

⑳《〈鹳鱼石斧图〉跋》，严文明著，《文物》，1981年第12期，第81～82页。

㉑《中原远古文化》，许顺湛著，河南人民出版社，郑州，1983年版。

㉒《〈鹳鱼石斧图〉与中国古史传说》，杨堃、周星著《史前研究》辑刊，990－1991年，第55～65页。

⑫《中国原始艺术》，吴诗池著，紫禁城出版社，北京，1996年版，第98页。

⑫《鱼考》，陶思炎著，《民间文学论坛》，1985年第6期。

⑫《生殖崇拜文化论》，赵国华著，中国社会科学出版社，北京，1990年版，第263～265页。

⑫《洪山庙一号墓男性生殖器图像试析》，袁广阔著，《文物》，1995年第4期，第14页。

⑫《汝州洪山庙仰韶文化部分彩陶纹饰浅析》，吴汝祚著，《文物季刊》，1997年第1期，第50～56页。

⑫《大地湾遗址仰韶晚期地画的发现》，甘肃文物工作队编著，《文物》，1986年第2期。

⑫《室内地画与丧迁风俗——大地湾地画考释》，宋兆麟著，《中原文物》，1986年特刊。

⑬《中国原始艺术》，吴诗池著，紫禁城出版社，北京，1996年版，第104页。

⑬《秦安大地湾遗址仰韶晚期地画研究》，李仰松著，《考古》，1986年第11期。

⑬《大地湾地画释意》，尚民杰著，《中原文物》，1986年第1期。

⑬《大地湾地画含义新释》，杨亚长著，《考古与文物》，1995年第3期，第76页。

⑬《大地湾地画再考》，吕恩国、刘学堂著，《考古与文物》，1995年第3期，第7: ～74页。

⑬《舞蹈纹陶盆与原始舞蹈》，金维诺著，《文物》，1978年第3期，第51页。

⑬《黄河流域的原始彩陶艺术》，汤池著，《美术研究》，1982年第3期，第80页。

⑬《美术考古半世纪》，杨泓著，文物出版社，北京，1997年版，第38页。《中国原始艺术》，吴诗池著，紫禁城出版社，北京，1996年版，第

99 页。

⑬⑧《彩陶盆舞蹈图案辨疑》，王克林著，《考古与文物》，1986年第3期，第52页。

⑬⑨《舞蹈图案彩陶盆辨析》，戴春阳著，《考古与文物》，1994年第4期，第36页、40页。

⑭⓪《生殖崇拜文化论》，赵国华著，中国社会科学出版社，北京，1990年版，第119页、204～205页。

⑭①《青海宗日遗址有重要发现》，宗日遗址发掘队编著，中国文物报，1995年9月24日第1版。

⑭②《〈全国考古新发现精品展〉巡礼》，信立祥著，《文物》，1997年第10期，第5页。

⑭③《有关马家窑文化的一些问题》，石兴邦著，《考古学报》，1962年第6期。

⑭④《中国原始艺术》，吴诗池著，紫禁城出版社，北京，1996年版，第102页。

⑭⑤《遮蔽的文明》，陈绶祥著，北京工艺美术出版社，北京，1992年版，第188页。

⑭⑥《彩陶锯齿纹试解》，蒋书庆著，《美术》，1985年第12期，第62～66页。

⑭⑦《青海柳湾》，青海省文物管理处考古队编著、中国社会科学院考古研究所，文物出版社，北京，1984年版，上册，第57页，图38B。

⑭⑧《中国彩陶艺术》，郑为著，上海人民出版社，上海，1985年第1版，第27页。

⑭⑨《生殖崇拜文化论》，赵国华著，中国社会科学出版社，北京，1990年版，第210页。

⑮⓪《略说半山、马厂类型时期的舞蹈纹及其社会意义》，吴汝祚著，《史前研究》辑刊，1990－1991年，第52页。

⑮①《遮蔽的文明》，陈绶祥著，北京工艺美术出版社，北京，1992年版，第182页。

⑮②《彩陶蛙纹演变机制初探》，李湜著，《美术史论》，1989年第1期，第32页。

⑮③《神话与诗》，闻一多著，华东师范大学出版社，上海，1997年版，第168页。

⑮④《浙江河姆渡遗址第二期发掘的主要收获》，河姆渡遗址考古队，《文

物》，1980年第5期，第9页。
⑮《说皇》，杜金鹏著，《文物》，1994年第7期，第56页。
⑯《良渚文化分布范围的探讨》，黄宣佩著，《文物》，1998年第2期，第29页。
⑰《良渚文化的年代和其所处社会阶段》，张忠培著，《文物》，1995年第5期，第47页。
⑱《反山良渚文化墓地初论》，王明达著，《文物》，1989年第12期，第52页。
⑲《良渚古玉》，浙江省文物局编，浙江人民美术出版社，杭州，1996年版，第27页。
⑳《关于良渚文化"神像"的探讨》，黄宣佩著，《史前研究》辑刊，1990－1991年，第145－147页。
⑥1《说皇》，杜金鹏著，《文物》，1994年第7期，第61页。
⑥2《良渚随笔》，严文明著，《文物》，1996年第3期，第31页。
⑥3《大汶口文化陶尊符号试解》，张文著，《考古与文物》，1994年第3期，第75～76页。
⑥4《余杭反山良渚文化玉琮上的神像形纹新释》，吴汝祚著，《中原文物》，1996年第4期，第36－37页。
⑥5《生殖崇拜文化论》，赵国华著，中国社会科学出版社，北京，1990年版，第310～311页。
⑥6《中国古代的日晕与神话图像》，林巳奈夫作，杨凌译，载《三星堆与巴蜀文化》，巴蜀书社，成都，1993年版，第132页。
⑥7《反山良渚文化墓地初论》，王明达著，《文物》，1989年第12期，第52页。
⑥8《走出疑古时代》（修订本），李学勤著，辽宁大学出版社，沈阳，1997年第2版，第89～95页。
⑥9《走出疑古时代》（修订本），李学勤著，辽宁大学出版社，沈阳，1997年第2版，第320页。
⑦0《中国青铜器的起源与发展》，李学勤著，载《中国美术五千年》，人民美术出版社等，北京、上海，1991年版，第5卷，第141页。
⑦1《商代文明》，张光直著，毛小雨译，北京工艺美术出版社，北京，1999年中文版，第191页。
⑦2《生命的光焰——商周青铜器中的动物形象》，李松著，《美术研究》，1982年第2期，第36页。

⑬《论语》，孔子著，《四书五经》上，中国书店，北京，1984年版，第25页。
⑭《中国青铜时代》，张光直著，生活·读书·新知三联书店，北京，1983年，第331页。
⑮ 转引自《中国神话传说词典》，袁珂编著，上海辞书出版社，上海，1985年，第122页。
⑯《吕氏春秋》，岳麓书社，1989年版，第126页。
⑰《中国青铜器》，马承源主编，上海古籍出版社，上海，1988年版，第324页。
⑱《饕餮与楚族》，黄专著，《新美术》，1989年第1期。
⑲《中国青铜器》，马承源主编，上海古籍出版社，上海，1988年版，第326～328页。
⑳《殷代铜器》，陈梦家著，《考古学报》第7册，1954年。
㉑《商文化窥管》，何崝编，四川大学出版社，成都，1994年版，第18页。
㉒《〈吕氏春秋〉"周鼎著饕餮"说质疑——青铜器兽面纹样含义之探索》，刘敦愿编，《考古与文物》，1982年第3期。
㉓《谈谈中国古代青铜器艺术中牛的纹样问题》，刘敦愿编，《考古与文物》，1984年第4期，第43页。
㉔ 三图分别见于《文物》1977年第12期，第25页及图版贰之2；河南省文物考古研究所编《河南商周青铜器纹饰与艺术》第90页图273，河南美术出版社，郑州，1995年版；《考古》1981年第6期，第498页图三之10。
㉕《洛阳西工131号战国墓》，蔡运章等编，《文物》，1994年第7期，第8、9页，图13、14。
㉖《咸阳任家嘴殉人秦墓清理简报》，咸阳市博物馆编著，《考古与文物》，1986年第6期，第26页，图5。
㉗《曾侯墓漆画初探》，祝建华、汤池编，《美术研究》，1980年第2期。
㉘《山海经》，岳麓书社，长沙，1992年版，第109、129、168、175、138页。
㉙《楚墓镇墓兽的产生和展开》，吉村苣子著，贾晓梅译，《艺苑·美术版》，1997年第4期，第27页。
㉚《论古越阁所藏三件青铜器》，李学勤编，《文物》，1994年第4期，第65页，图1。

《陕西凤翔高王寺战国铜器窖藏》，韩伟、曹明檀著，《文物》，1981年第1期，第16页。

⑫《四书五经》中，中国书店编著，北京，1984年版，第331、333页。

⑬《战国弋射图及弋射溯源》，宋兆麟著，《文物》，1981年第6期，第77页。

⑭《内蒙古宁城县南山根102号石椁墓》，中国社会科学院考古研究所东北工作队编著，《考古》，1981年第4期，第308页。

195《东周线刻画像铜器研究》，贺西林著，《美术研究》，1995年第1期，第37页。

⑯《四书五经》中，中国书店编著，北京，1984年版，第153页。

⑰《江苏镇江谏壁王家山东周墓》，镇江博物馆编著，《文物》，1987年第12期，第37页。

⑱《欧洲所藏中国青铜器遗珠》，李学勤、艾兰著，文物出版社，北京，1995年版，图版142—A—B。

⑲《山西潞城县潞河战国墓》，山西省考古研究所、山西省晋东南地区文化局编著，《文物》，1986年第6期，第9页，图20。

⑳《四书五经》中，中国书店编著，北京，1984年版，第330页。

⑱《定襄县中霍村东周墓发掘报告》，李有成著，《文物》，1997年第5期，第15页图21，第16页。

第三章 壁画、漆画与帛画

壁画、漆画与帛画是先秦时期三种重要的绘画形式。壁画即绘制在墙壁上的画，其命名强调的是作品存在的方式；漆画指用漆绘制的画，强调的是作品使用的颜料；帛画是绘制在帛上的画，强调的是作品载体的材质。

至迟到商代已经有了人物肖像画，据史籍记载，商初宰相伊尹画有九主的形象。《史记·殷记》说，伊尹从汤："言素王及九主之事"，裴骃《集解》引刘向《别录》对此解释道："九主者，有法君、专君、授君、劳君、等君、寄君、破君、国君、三岁社君，凡九品，图画其形。"[①]通过对西周时期一件青铜器的铭文研究，考释出其中记有所画内容为武王、成王二代伐商，并巡省东国时的史实。[②]这个时期的绘画实物，有洛阳东郊殷人墓葬中出土的布质的画幔，上面用红、黄、黑、白四色绘制着几何形纹饰。

至春秋战国时期，有了一些关于画家的记载，如齐国名叫敬君的画家，刘向在《说苑》中有："齐有敬君者。齐王起九重台，召敬君图之。敬君久不得归，思其妻，乃画其妻对之。"可知敬君是当时闻名齐国的画师，齐王召他来九重台应是作壁画，但他还擅长写实性的肖像画。《庄子》中也有一则关于绘画的记载："宋元君将画图，众史皆至，受揖而立；舐笔和墨，在外者半。有一史后至者，儃儃然而不趋，受揖不立，因之舍。公使人视之，则解衣般礴，臝。君曰：'可矣，是真画者也'。"[③]可见当时画师已在宫廷中任"史"的职务，并有一

批画师专为统治者服务。所谓“解衣般礴，赢”，指那位后来的画师作画时的姿态，即脱衣箕踞。箕踞是一种不恭敬、不文雅的坐法。然而这位迟来的画师这种不循规蹈矩的行为，却受到了统治者的赏识。庄子在这里的本意是以寓言的形式论述道家“任自然”的思想，不意却涉及到了艺术创作中一个重要的现象，即画师进入到全神贯注的绘画状态时，他可以完全不顾忌世俗礼法的束缚，精神专注于一点，其它处则完全放开，这样的人才是“真画者”，这种状态才是艺术家进行创作时应具有的精神状态。这说明当时已认识到画家进入状态比技术问题更加重要。这个故事得到了后世的普遍认可，“解衣般礴”一词，后来成了形容具有个性的画家进入无拘束创作状态的成语。

战国时韩非子有三段涉及绘画与雕刻的论述。他在《韩非子·外储说左上》中云：“客有为周君画荚者，三年而成，君观之，与髹荚者同状，周君大怒，画荚者曰：‘筑十板之墙，凿八尺之牖，而以日始出时加之其上而观。’周君为之，望见其状尽成龙蛇禽兽车马，万物之状备具，周君大悦。此荚之功非不微难也，然其用与素髹荚同。”画荚是一种工艺装饰性的绘画方式，至南宋时还有，但今已失传。可能是在通常光线下看不出图像，当借助于早晨正射的强烈日光而观看时，丰富的图像才会呈现出来。这段论述侧重于一种绘画的新技术和工艺，另一段则着眼于图绘形象的难易，韩非子在同书中说：“客有为齐王画者，齐王问曰：‘画孰最难者？’曰：‘犬马最难。’‘孰最易者？’曰‘鬼魅最易。’夫犬马，人所知也，旦暮罄于前，不可类之，故难。鬼魅，无形者，不罄于前，故易之也。”他认为犬马是人所共知的，所以难画，而鬼魅则相反，既没有具体的形状，也没人知晓，没有比较的标准，所以容易画。即他绘画图像分为两类，认为现实事物难画，想象

事物易画。虽然他是在比较技艺的难与易，但提出了比较的标准，他是以公众“知”与“见”为判断尺度的。这代表了当时一种朴素的唯物主义观点，它与古老的“艺术摹仿论”有关，认为艺术是对现实生活的摹仿。韩非子在另一处关于雕刻的论述中也间接表达了摹仿的观点：“桓赫曰：‘刻削之道，鼻莫如大，目莫如小。鼻大可小，小不可大也；目小可大，大不可小也。’举事亦然，为其后可复者也，则事寡败矣。”雕刻人物（或动物）形象时，鼻子先刻大一点，大了可以削小；眼睛可以先小一点，小了可以加大，相反则不行。韩非子在这里是借论述雕刻而说办事要留有余地的普遍道理，然而显而易见的前提是雕刻形象要符合合适的尺度，与他论述绘画需要有客观标准是一致的。

中国古代特别讲究色彩的象征性。孔子《论语》：“子曰：君子不以绀緅饰，红紫不以为亵服。”（《乡党篇》）“恶紫之夺朱也，恶郑之声乱雅乐也。”（《阳货篇》）绀为天青色，緅为浅绛色，因近于作礼服的黑色，所以有道德的人不宜用这两种颜色作衣服的装饰；同样，紫色容易混淆于朱红的官服，正如郑声破坏雅乐。人的社会等级名分不同要着不同颜色的衣服。孔子认为，衣服的颜色要有严格的、显著的区别，因为这是关乎“礼”的重要问题。颜色除表示人物身份外，还与天地四方相联系，成书于春秋末至战国初的《考工记》说：“画缋之事。杂五色。东方谓之青，南方谓之赤，西方谓之白，北方谓之黑，天谓之玄，地谓之黄。青与白相次也，赤与黑相次也，赤与黄相次也。青与赤谓之文，白与黑谓之黼，黑与青谓之黻，五采备谓之绣。土以黄，其象方，天时变，火以圜，山以章，水以龙，鸟、兽、蛇。杂四时五色之位以章之，谓之巧。凡画缋之事，后素功。”[⑩] 缋通绘，初画曰画，成文曰缋。画缋即绘画。四方和天地分别以不同颜色表示，画土地以黄色和



方形表示，画天则随时节而变化颜色，以圆弧线表现火，以獐的犬齿轮表示山，以龙表示水。将不同的时节和不同的颜色相互谐调搭配，这才叫做有技巧。“画缋之事，后素功。”早见于孔子的《论语》：“子夏问曰：‘巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮。何谓也？’子曰：‘绘事后素。’曰：‘礼后乎？’子曰：‘起予者，商也。始可与言《诗》已矣！’”（《八佾》）此处“绘事后素”的含义比较含糊，历来有不同的解释。子夏在这里向孔子问诗，孔子暗示性地回答以画。宋代朱熹解释道：“绘事，绘画之事也。后素，后于素也。《考工记》曰：‘绘画之事，后素功。’谓先以粉地为质，而后施五采。犹人有美质，然后可加文饰。”[⑲]今有人认为这是指先有白底子然后才有画，“素”是质，“绘”是文，文是表现质的。即真正的礼是内在的思想，不是外在的形式。[⑳]又有日本学者认为这是指绘画的背景应该是空白，孔子所喜爱的绘画作品是主题单一的，最好不画背景。长沙出土的战国帛画即是未画背景的。[㉑]这后一种理解可能有简单之嫌。近年还有人提出，绘事后素的立论只不过出于一个极为简单的技术原因，即白颜料的附着力差。为避免白色脱落后对轮廓线和其它颜色产生影响，于是最后着白色。并以楚墓出土漆画为实例予以论证。[㉒]

从以上材料中可以看出，绘画在先秦已经是十分普遍之事，并常为国君所重视。从事绘画的人也似乎不仅是社会地位低下的民间工匠，有的已到宫廷任专职画师。但尚未上升为主流文化，文人士大夫只是偶尔顺便提及绘画，且多是比喻，其意并不在论画。

第一节 壁画：各有善恶之状

壁画是中国绘画中历史最为悠久的画种之一，其渊源可追溯到新石器时代晚期，至夏、商、周（春秋战国）延续不断。据现有的考古资料，已发现辽宁牛河梁距今约5000年的红山文化“女神庙”遗址出土有彩绘墙壁面。彩绘墙壁面（J1A：20）存长10.2厘米、宽9.8厘米，壁面压平，其上绘有赭红间黄白色交错三角形几何图案。彩绘墙壁“平带”（J1B：11）残存长14、宽13厘米，表面压平，略有弧度，上绘赭红色勾连纹图案（图82）。[①]前述甘肃秦安大地湾出土的地画，也是一种建筑绘画的遗存，具有壁画的性质。河南濮阳西水坡墓葬中发现的龙与虎图像，用蚌壳堆塑，号称“中华第一龙”，也可看作是一种墓葬建筑的附属图饰。这些材料说明，至迟在新石器时代晚期，人们已开始为建筑物进行装饰——包括壁画及其它形式。略晚的西北地区齐家文化中也发现有壁画，宁夏固原出土的居室墙面上，有一块几何形图案，其时间大约相当于中原地区的夏代。

商代也发现有壁画残片。1975年在河南安阳殷墟商代晚期宫殿遗址中，白灰面墙皮上用红、黑两色画有对称的几何图案，由红色的曲线及黑色圆点组成，线条比较粗糙，转角处是圆弧状，很可能是作衬托的花纹。类似的几何纹壁画在商周的墓室中也有发现。春秋战国之际鲁国的墨子在《墨子》中说：“纣为鹿台糟丘，酒池肉林，宫墙文画，雕琢刻镂，锦绣被堂，……而天下愈竭。”（《附录·墨子佚文》）墨子在这里是反对统治者对艺术过分的追求，他以商纣为例，讲述“喜奢而忘俭”的亡国之害，体现了他从平民立场出发对美和艺术的否定态度。但其中同时也提到了商纣“宫墙文画”的事实，这种“宫墙文画”即应是壁画，亦可能即类似殷墟发现之

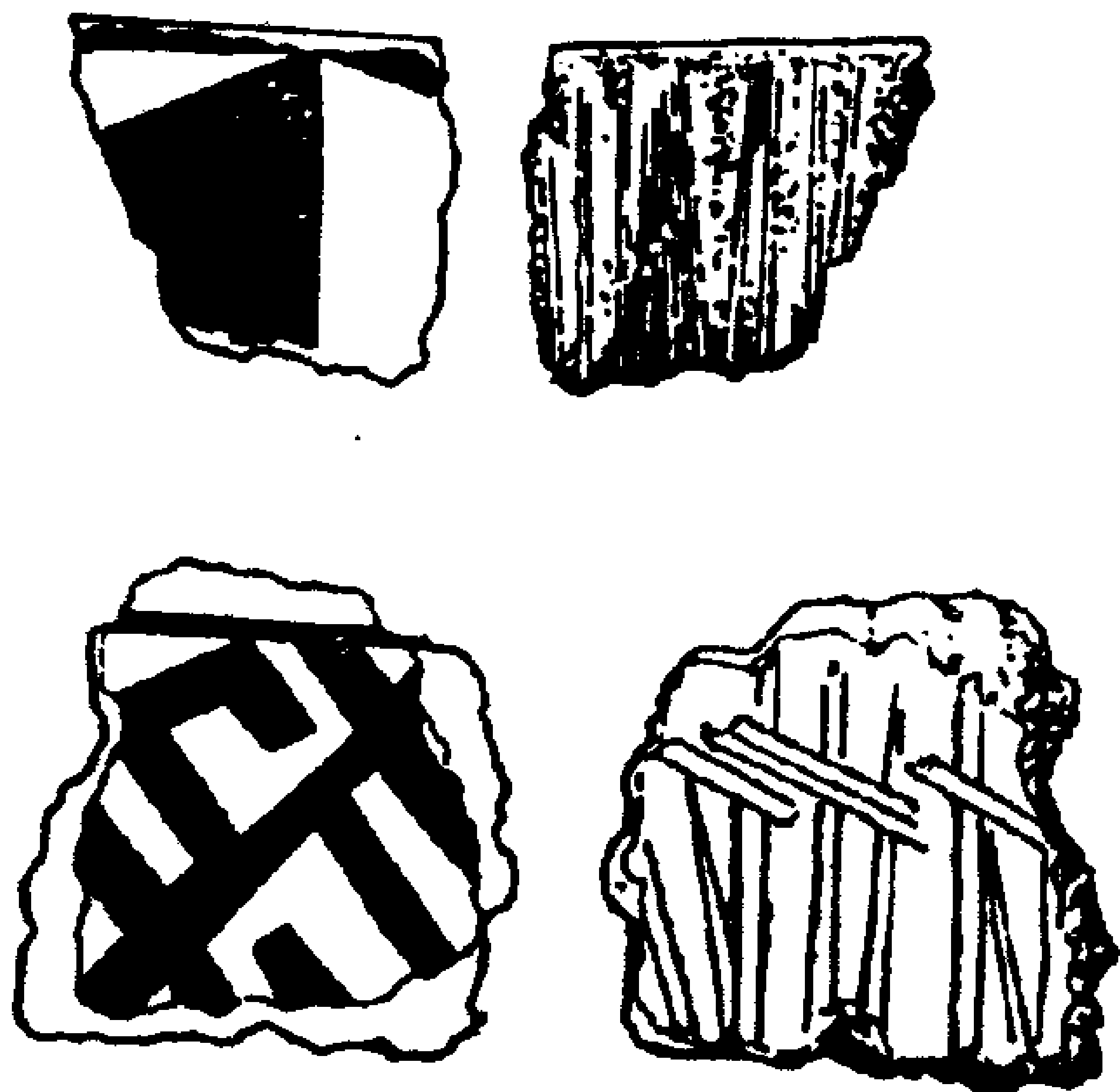


图 82　彩绘墙壁面残片　新石器时代　辽宁牛河梁红山文化“女神庙”遗址出土

几何图案的壁画。西周时期的壁画实物，发现于陕西扶风杨家堡一座西周墓，该墓四周土壁上涂有一层白灰作底色，上面绘有二方连续的菱形图案。[①]

春秋战国时期，壁画得到了很大的发展。出土实物有1957年在洛阳小屯发现的一座战国时期大墓，墓四壁及墓道两侧壁都绘有壁画，底面为白灰面，壁画用红、黄、黑、白四色绘制，但图像过于残破难以辨识内容。1978年在湖北江陵天星观战国墓发现的壁画比较具体，图像为菱形纹、三角形花瓣纹、田字纹和卷云纹等装饰图案，绘制在分隔椁室的墙面上，表现为死者在阴间建造的豪宅门户。虽然大量地面建筑的壁画都随着建筑的毁灭而荡然无存，但从文献记载中我们可以得知当时相当丰富，并反映出古人对壁画的一些看法。《墨子》中有："当今之主，其为宫室，……台榭曲直之望、青黄刻镂之饰；为宫室若此，故左右皆法象之。"（《辞过》）墨子认为，古代圣王修筑宫室的目的是"便于生，不以为观乐也。"而当今的君主大兴土木，且"青黄刻镂之饰"，致使臣属贵族皆效法之。此处"青黄"即应代指壁画。前述齐王造九重台，召敬君作画，也很可能是为新修的宫殿（九重台）作壁画。在墨子看来，统治者大兴土木的目的在于"观乐"。而另一则关于孔子言论的记载则反映了宫廷壁画的不同目的，《孔子家语》说："孔子观乎明堂，睹四门牖，有尧舜之容、桀纣之象，而各有善恶之状，兴废之诫焉。又有周公相成王，抱之负斧扆，南面以朝诸侯之图焉。孔子徘徊而望之，谓从者曰：此周之所以盛也。"《孔子家语》虽是经后人加工过的书，但其基本观点是符合孔子思想的。明堂，古代帝王宣明政教之处。凡朝会、祭祀、庆赏、选士等重要活动均在此进行。在这样重要的场所绘制壁画必然要适合其用途，显然不能只是"观乐"的题材。从《孔子家语》这段记载中可以看出，明堂壁画在形式上



可能有肖像式和情节式两类构图，内容上主要有历代帝王像（包括圣王与祸国殃民之君）、著名的历史故事、朝拜古圣贤的诸侯。壁画类似于教科书，目的在于劝善戒恶，时刻牢记治国兴邦的“兴废之诫”，不忘历史的经验教训。这也正同于唐代张彦远在《历代名画记》开篇便明确阐述的：“夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运，发于天然，非由述作。”[10]即将绘画作品的宣传、教育功能视为首要功能。孔子所观之明堂的壁画早已不存，然而我们可以从他家乡山东汉代武氏祠的画像石中看到这种图像传统的完整延伸。

春秋战国时期除了教化与观乐的两类宫室壁画外，还有先王祠堂宗庙壁画，它们的内容又有所不同。汉代王逸在《楚辞章句》为《天问》所作的序中说：“屈原放逐，忧心愁悴，彷徨山泽，……见楚有先王之庙及公卿祠堂，图画天地山川神灵，琦玮僪佹及古贤圣怪物行事，周流罢倦，休息其下。仰见图画，因书其壁，呵而问之，以渫愤懑，舒泻愁思。”王逸在此处记述了屈原写作《天问》的经过，认为是受到了楚国宗庙壁画的启发。有学者认为，这座庙就是春秋末年、楚昭王十二年（公元前504年）从郢都（今湖北荆州）迁往鄀（今湖北宜城县东南）所建筑的楚宗庙。《天问》中所问的重要事项，一定见于壁画。这座宗庙一定非常高大，墙壁非常宽阔，因此才能画出这么多壁画。[11]在这些壁画中，画有天地山川的各种神灵，还有古代圣贤和奇物异事。在《天问》中，屈原共提出了170多个问题，涉及历史、自然、神话、传说等各个方面，包括日月群星、天体结构与运转、嫦娥奔月、风神飞廉、雨师屏翳、仙人王子乔、神山昆仑等，有历史人物如尧、舜、禹、桀、商汤、商纣等；有神话人物如女娲、羿射九日等；神怪动物如负熊以游的虬龙、人而蛇身的烛龙、有翼的应龙、九

首的雄虺、鸟首鳖尾的鸱龟等；有历史事件如武王伐纣、吴王阖庐、楚吴战争等。其中天象图及天上的神怪图画在宗庙主室的天棚上，即九层天图、日中有乌、月中有蟾蜍图、群星图等；大地图和人类起源及历史人物画像在四周墙壁上。据有人分析，另有四幅独立的壁画：彭祖像、厉王奔彘图、伯夷叔齐采薇图、秦公子鍼与兄争犬图。[⑨] 当然，将《天问》的内容等同于某一座具体楚庙的壁画内容还缺乏更有力的证据，虽然两者之间的紧密联系是显而易见的，但充满想象力的诗歌毕竟不是某幅壁画的解说词。

上述文献并不能全面反映春秋战国壁画的面貌，但我们可以推测出它的主要范围和风格。从内容上看，大致有三类：一是以装饰和“观乐”为目的的壁画，它更可能以彩绘图案为主；二是以成教化、助人伦为目的的壁画，它以历史及现实社会人物为主；三是布置在祠堂和原始宗教崇拜场所的壁画，它以神话传说内容为主。另一方面，壁画内容与风格又和地域文化紧密相关。北方的壁画多写实的现实题材，南方的壁画多浪漫的想象题材，如上述文献中，鲁国的孔子观明堂、韩国的韩非子论画犬马难与刻削之道、齐国的敬君画自己妻子的肖像，都体现了北方壁画重写实的特点。王逸对楚庙壁画的记载及屈原由此引发的《天问》，则突出代表了南方壁画重想象的特点。

第二节　漆画：琦玮僪佹的浪漫楚风

中国人使用漆可能是世界上最早的。1978 年在浙江河姆渡遗址第三文化层出土一件漆碗（T230 ③：30），漆色为朱红。[⑩] 这是目前所知最早的漆器，说明距今约7000年前的新石

器时期已经用漆作器物的涂料。其它发现有马家浜文化的漆绘喇叭形器、良渚文化的漆绘陶杯、北方陶寺墓地的一批漆绘木器、偃师二里头的红漆木匣、觚、鼓等器物。文献的记载要晚一些,《韩非子·十过篇》记载了虞舜时期对漆器的使用:(食器)“流漆墨其上。禹作祭器,黑漆其外而朱画其内。”这是红、黑两种漆色的使用。众多出土实物表明,至商周时期漆绘已经达到很高水平。到战国时,中国的漆艺出现了第一次繁荣的高潮,尤其集中在楚国。楚国是战国时的大国和强国,主要领域以湖北为中心,包括湖南和河南南部,在已发掘的数以千计的楚墓中,出土了大量的漆绘木器,这表明漆艺在楚国的重要性与普遍性。湖南长沙南郊左家公山战国中期木椁墓首次出土有毛笔,笔杆上涂漆,可知当时漆画及其它形式绘画使用的工具是毛笔。大量漆器保存至今的直接原因与楚墓的结构相关,楚墓大多采用白膏泥密封木结构墓室的方法,对保存漆器极为有利。

虽然在潮湿的南方漆绘是保护木器的一种有效手段,并且漆器的最初产生很可能就与这种保护的需要有关,但是,漆绘对于楚人来说远不止于保护与装饰器物的作用。它已经形成了一种地区文化的特征与优势。在相当多的木器上,漆绘有着丰富的表现力,早已突破了传统意义上的图案装饰,有着鲜明的主题、独特的造型和色彩、适合特定器物的特殊构图,尤其是赋予了深刻的精神内涵。这和传统的器物纹饰如彩陶和青铜器纹饰是截然不同的。在题材内容上有不少以人物和神灵为主的画面,完全可以看作是有相当独立性的单幅漆画。实际上,一些漆画与所附器物的关系主要体现在含义方面,如棺椁上的漆画与生命和宇宙有关、画奁上的漆画与日常生活相关、盾牌上的漆画与战争有关、乐器上的漆画与音乐有关等,漆画的构图也只是适合这些器物的形状,在某

种意义上可看成是贴在器物表面的平面绘画，这一点与传统的器物纹饰特别是青铜器纹饰有很大区别。器物上的这些漆画完全是平面性的，不掺杂任何的起伏和立体形式。另一方面，重要区别还有漆画的直接绘制性，即不需要像青铜器的镌铸图像那样通过模制的方式一步步转换产生，而是直接用毛笔（刷子）一类工具将颜料（漆）绘制在做好底子的木面上，漆画的这种制作过程几乎就是现代一般绘画的制作过程。因此，从这些方面看，我们更有理由将它看成一种绘画类型而不是木器的漆绘纹饰。

当然，楚国早期的漆画在功能和纹饰上都显示出与传统更多的联系，春秋时期楚国漆器上的图像主要是龙、凤、饕餮、窃曲纹等，其中不少是在浮雕的动物上加涂彩绘，少数为直接描绘。如当阳赵巷4号墓出土勾连纹木制方壶，用红、黄二色在黑漆底上绘有云雷纹等几何纹样，纹饰及器形几乎就是仿制青铜器。但同墓出土的另一件木俎上的禽兽图像在当时罕见，显示出楚人的创新精神。禽兽图像用红漆描绘在黑底上，共有12组24只异兽和8只珍禽，其中有野猪、独角兽和鹿等，动物形态各异，俎腿上的野兽画成直立状（横看则为匍匐状），既适合器物的形状又使图像有变化。野兽均以粗线勾轮廓，线条流畅生动而简练，兽身满涂圆点（图83）。这些动物的出现完全不同于传统的青铜器纹饰。俎是古代祭祀和设宴时陈置牲口的礼器，在这样的器物上绘制各种珍禽异兽，是十分恰当的。至战国时，楚国的漆画更加普遍和丰富多采。我们可以把它们大致归纳为四类题材：动物、神灵世界、现实人物、装饰性几何图案。但在多数情况下这些题材相互交叉，如在一件作品可能以动物为主，辅以几何图案或神灵。其中神灵世界图像最为神秘和精彩，现实生活图像数量少而最为珍贵、动物图像最为普遍和形式多样，几何图



图83　禽兽纹俎（局部）　木胎漆绘　春秋　湖北当阳赵巷4号墓出土

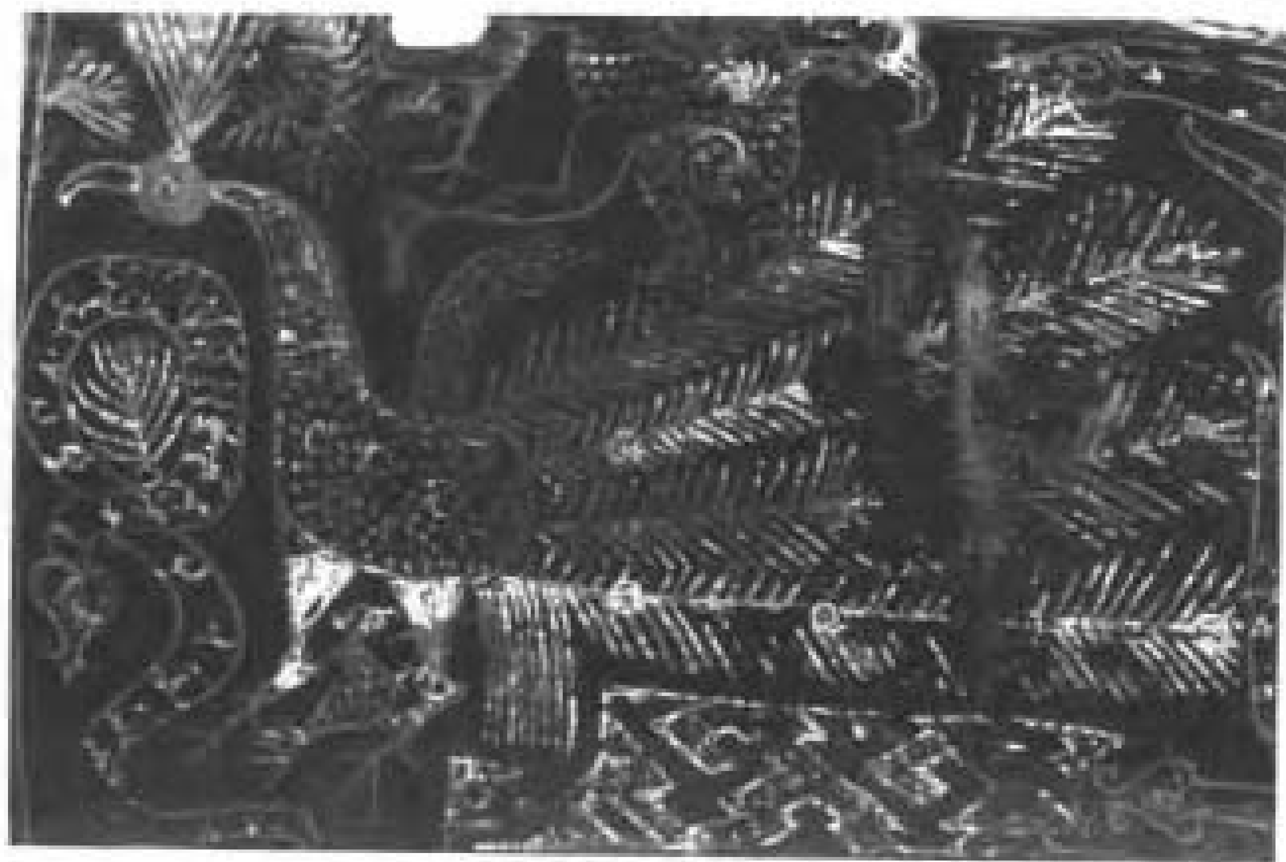


图84　孔雀与蛇（彩绘瑟局部）　木胎漆绘　战国　湖北沙市喻家台出土



图 85　彩绘车马出行图圆奁　木胎漆绘　战国　荆门包山出土

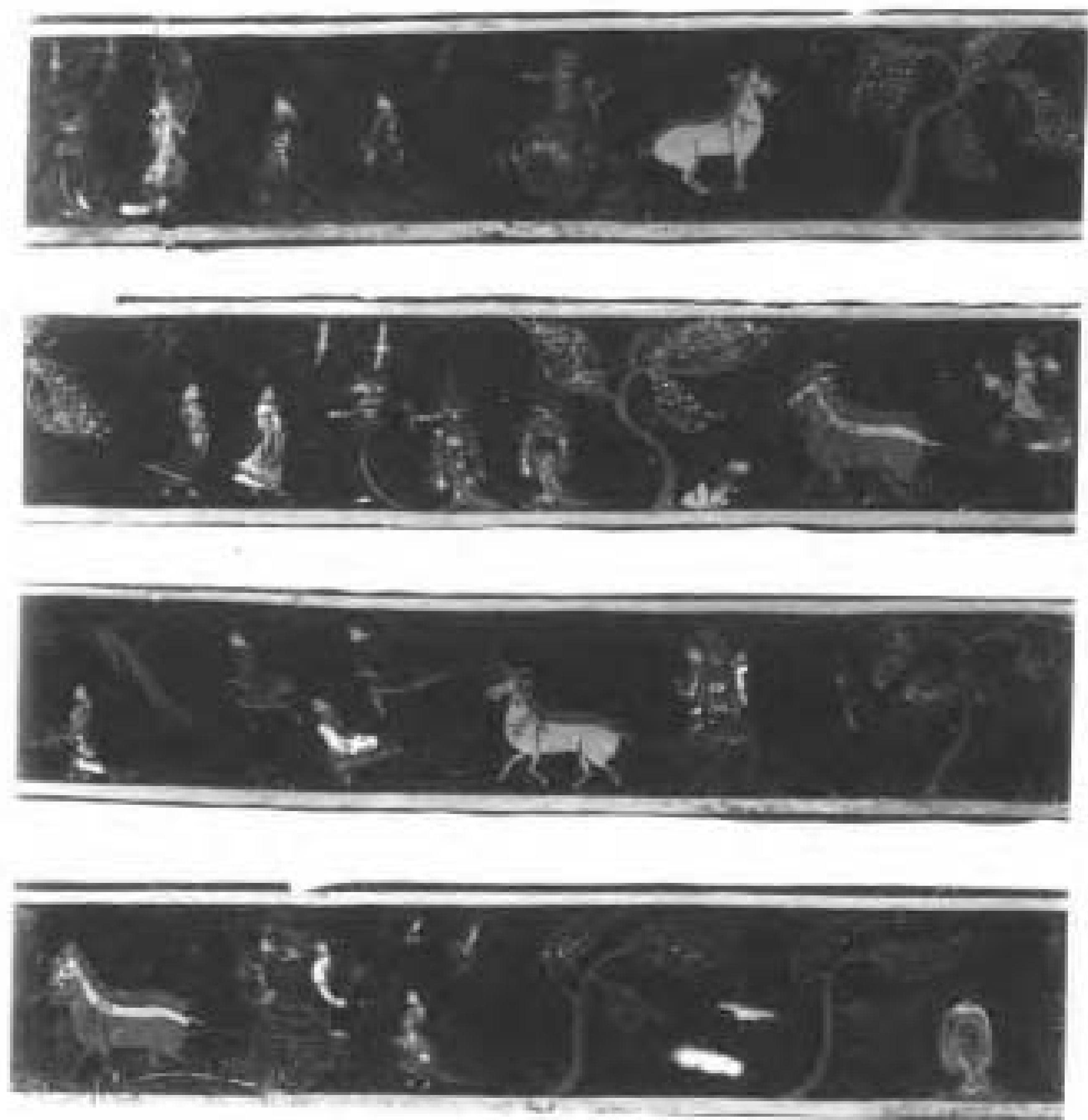


图86　彩绘车马出行图　木胎漆绘　战国　荆门包山出土

案则十分精致和绚烂。动物图像有虎、豹、猪、狗、龙、鸳鸯、鹤、孔雀（图84）、蟒、蛇、马、鸟等，有些比较写实，有的则装饰变形，接近几何纹，如蟠虺纹。春秋时较常见的在雕刻动物基础上加彩绘的方式逐渐减少，而直接描绘的方式逐渐增多，[①] 漆绘从辅助表现趋向单独表现图像，日益显现出重要性和具有独立性，我们似乎可以把这个过程称之为从漆绘到漆画。

接绘现实人物的漆画在楚墓中出土不多。1987年荆门包山2号墓是一座战国中晚期的大型楚墓，其中出土的一件圆奁上的漆画是难得的情节性现实生活题材绘画，它给我们展示了一种崭新的绘画面貌。圆奁为夹纻胎，漆画绘制在奁盖的立面（图85），环形一周，画面长87.4厘米、高5.2厘米，共画有26个人物、10匹马、4辆车、9只雁、两条犬、一头猪和5株柳树（图86）。五株柳树将画面分成五组，四辆车都是立乘的轺车，各有二马或三马。全图到底是一组连环画表达一组情景还是一幅通景画只表现一个场景？从内容上看，属贵族车马出行图一类。然而它到底是一般的出行还是特定的出行？是一般的炫耀权势还是讲述一个具体的重要事件？学术界大体有四种说法：1.金秋郊游；2.聘礼行迎；3.楚国车马出行；4.王孙亲迎。以下我们对画面作具体分析。因为画面是环形一周，如何确定画面的起始不大容易。总览全图，人物活动可分为“迎”与“行”两部分，两组为“迎”，面向画右方；三组为“行”，面向画左方。我们以第一组“迎”为全图起点，依次编号为A至E：A组有6人及一驾车，车上立一人，背影，车停立未行。车下五人均站立，左二人背影，中间一人侧面，面向画面右方，右二人亦侧，面向画面左方。车前有一卧犬。我们可以推测，中间侧面站立者为主人，左边两背影者为其仆人，右边面向主人者为报信者，即报告客人到

达的消息。停立的轺车为主人之车。B组有5人，左二人侧面，前者应即主人，走向右边，即来宾方向。右有三背影立者，应为仆人。C组内容最丰富，最左为肃拜者，代表主人迎接来宾。第一辆车为三马驾，车上立乘3人，中间者为最重要的来宾。车后紧跟一人，为家人。后又有三个奔跑者（图87），亦为来宾的随行士卒。其后有第二辆轺车，二马驾，车上立乘3人，但中间者为背影，显示出略低的身份。D组主要是来宾的一辆轺车，三马，车上亦3人，但中间者同样是背影。车后跟一仆人。E组为一犬一猪，作奔跑状。9只大雁分布在各组之中，8只向左飞行，与来宾方向一致，一只向右飞行，在停止的轺车上方。全图应该是通景画，即一幅单独画，而不是连环画。它似乎表现的是一个明确的情节，而不是一般性的出行图。有学者认为，这个情节就是楚昭王的后裔在不晚于公元前322年的婚礼亲迎仪式。奁是婚姻的象征用品，随葬品中还有夫妇共用的凤鸟双连杯、双人床等物，图中的大雁、犬和猪也都是婚姻的标志。漆画作者的年龄在30岁左右。[9] 这个推测在主题倾向上是有说服力的，但许多细节因过于具体而难以证实。然而无论如何，图像中一方拜访、一方迎接的主题是明确的，它为我们展现了2300多年前楚国贵族士大夫的一种日常生活场景。

这幅车马出行漆画突破了传统的模式，它与前述的战国青铜器图像（铜壶图像与水器刻划图像）大致同时，但在绘画艺术上有这样四个特点：1.它是一幅完整的现实生活情节性绘画，场面宏大而秩序井然，每个人物的身份都比较明确，这是在以前的作品中尚未发现的。2.透视与造型角度有了很大的变化，背面人物大量出现，这不仅是人物画角度的新技术，产生新颖和更加真实的视觉，还是区别人物身份使之主次有别的新技巧，同时还是调整画面节奏使之聚散变化适度



图87　疾走侍从（彩绘车马出行图圆奁局部）　木胎漆绘　战国　荆门包山出土



图88　车马出行图（彩绘车马出行图圆奁局部）　木胎漆绘　战国　荆门包山出土



的有效办法，真可谓一鸟三石。尤其值得注意的是轺车与马的透视（图 88），基本上采用了平视的方法，轺车为全侧面，只画一只车轮；多匹马采用向上重叠的方法，即前面的马画出全形，后面的马只画马背，产生遮挡的感觉，既反映了马匹的数量，更体现了前后空间——这正是新透视方法的巨大历史意义，即突破画面的单层平面感，制造三度空间感。比较一下前述河南铜壶及内蒙古刻纹骨板上的车马狩猎图，那种俯视示意图方式被这种几乎完全符合人的视觉真实的透视方式所取代，观看者不需要改变视角来解读图像，全部画面也因而统一在一个视角中。它奠定了中国车马图像的基本模式，从西汉以后的中国车马图像原则上都遵循着这一模式。然而，它的意义或许并不在开创了一种具体的图像方式，更在于发现了平面绘画中的空间深度。这是革命性的创造。当然这种初始的透视法并未完善，比如后面的马匹仅露马背和头而没画马腿；车轮与车厢的关系也处理得十分特殊：车轮的圆圈是完整的，下半部画车辐而上半部却画车厢的侧面，似乎车轮上半截没有辐。河南信阳楚墓出土的漆画残片中，车辆也是这种奇怪的画法，这是一种过渡阶段的特点，当时人必定还不能使用（或不适应观看）以交叉透叠的方式来表现前后不同物体，只有采用这种互让的方式，即前面图像给后面图像让出位置。观看这种图像也需要一种理念共识，但它已经比传统方式接近视觉真实多了，粗看起来是符合视觉真实的，不细心不会发现这种矛盾的透视现象。3. 在具体技巧上，它表现出了一些难度较高的东西，如风、季节、跑动的人物，以及人物的精神状态。柳絮缀枝、鸿雁北飞，表明这是春季；迎候人群里的冠带一致向左飘扬，表明春风拂煦；跟随在主人轺车后奔跑的士卒身体前倾、一脚后抬，也是以前的画面中难以见到的动态。这表明作者已不满足于构图和透视

方面的视觉真实感，而注意观察现实生活中变化的图像特征，从而营造一个更加全面的真实视觉。这种从静态特征向动态特征的转变，显示出作者的绘画表现能力跃上了更高的台阶。而对人物精神状态的注意也是前所未有的，图中昂首阔步、气宇轩昂的是身份尊贵者，而俯首垂臂或紧追轺车的显然是地位低下的仆人或士卒。同为车中的立乘者，我们也能分辨出驭手和主人。4. 在色彩方面，此图以黑漆为底色，人物、服饰、车马、树木、禽兽分别施以不同的色彩，特别是注意了一些复色的运用，如服饰上不同的浅蓝灰色和黄灰色，突破了以往用未调合的原色平涂的框框。有些服饰上显现出两层颜色，说明作者在绘制过程中对色彩进行了调整和修改，显示出作者已认识到细腻与丰富的色彩在绘画中的重要性。与其它先秦绘画作品比较，这也是一种革命性的变化。

这种追求生活真实感的漆画毕竟发现不多，另一件乐舞图也被认为体现了现实生活——更可能是介乎现实与想象之间的生活，这就是出土于随县曾侯乙墓西椁室的鸳鸯形漆盒上的漆画乐舞图。漆盒整体造型为鸳鸯，器表以黑漆为底色，再用朱红、金、黄、灰绿等色彩描绘出羽鳞纹等装饰性图案，在鸟身的两侧各有一长方形画面，边长约为7 × 4.2厘米，内容分别是“撞钟击磬图”(图89)和“击鼓舞蹈图”(图90)。“撞钟击磬图”位于漆盒左侧，用双直线框定画面，画内主要绘一架鸟形簨虡，二鸟喙衔上横梁，鸟腿处置下横梁，上梁悬挂两甬钟，下梁悬挂两石磬，画面右侧有一乐师，双手持一弯形长木棒作撞钟奏乐状。乐师的形象为鸟头，有三角形鸟喙，眼在侧面，圆大如鸡，头顶亦为鸡冠状，腿曲如鸡。“击鼓舞蹈图”位于漆盒右侧，中央画一虎形鼓座，座上有柱，柱上穿有一面建鼓（这种虎座建鼓常见于楚墓出土）。画右有一鼓师，双手各执一短桴，作击鼓鸣金状。鼓师头侧向画右方、形似



图89 撞钟击磬图 木胎漆绘 战国 随县曾侯乙墓出土

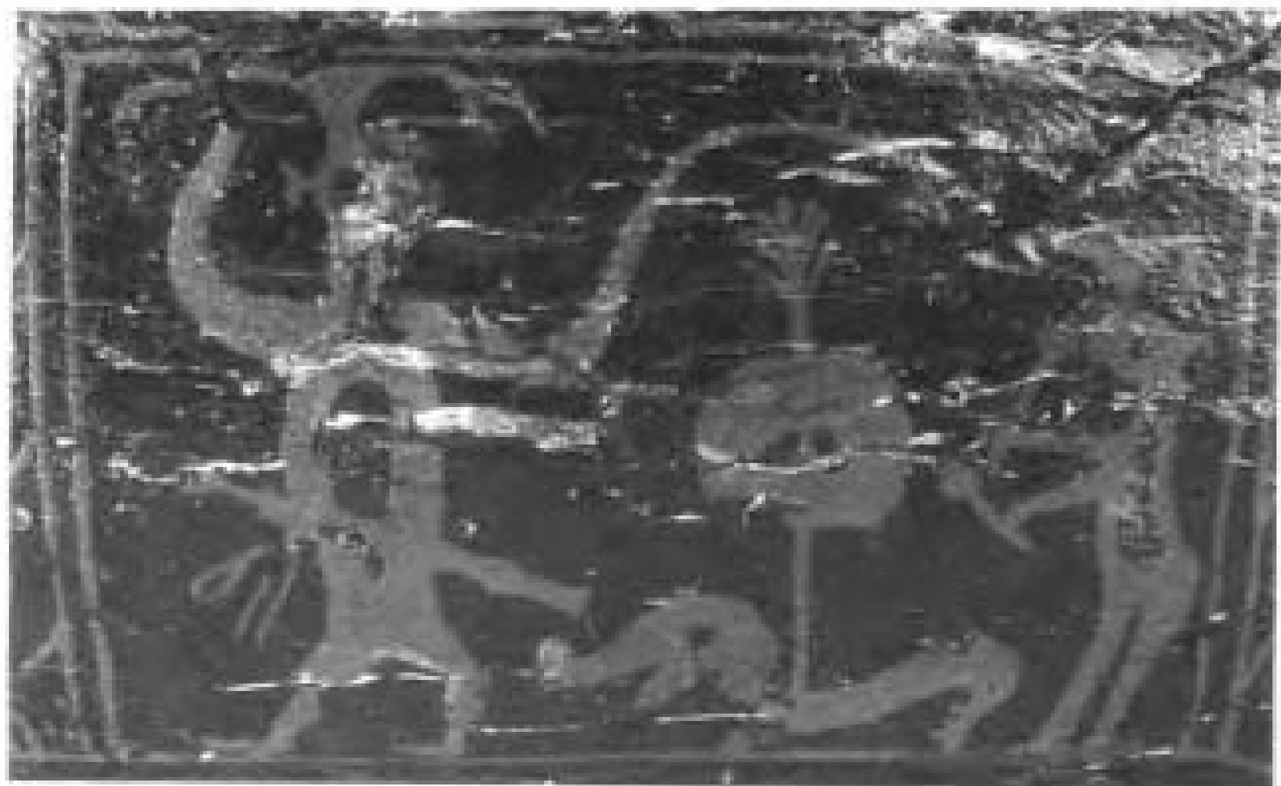


图90　击鼓舞蹈图　木箱漆绘　战国　随县曾侯乙墓出土



图四　楚墓锦瑟漆画　木胎漆绘　战国　河南信阳出土

鸟头，眼圆大如鸡，戴平顶高冠。建鼓之左为一长袖舞者，双臂曲肘向上，袖口细而柔软，头戴平顶高冠，双耳外凸，面部为较大的黑圆，腰部佩有剑，双腿奇短，造型颇为怪异。信阳长台关楚墓中也出土有相似的建鼓舞画面残片。这是迄今所知年代最早的建鼓舞画面，对于中国舞乐史的研究具有极其重要的价值。然而，为什么鸳鸯漆盒两侧画面中的所有三个人物都是怪异的鸟兽形呢？有人将《尚书·益稷》上“击石拊石，百兽率舞”的记载与之对照，认为这种“兽首人身”或“兽状”的图像是人扮的，很可能是举行某种宗教仪式的写照。[①] 我们或许还能提出另一种可能的解释：这件鸳鸯漆盒出自曾侯乙墓，该墓出土有十分丰富的漆画图像，基本上都是神异图像，这与漆盒上的乐舞者是一致的，其目的都是为死者营造豪华的乐园。因此，我们或可将这两幅乐舞图理解成为墓主演奏天堂（或地下）之声，这是与我们生存的世界迥然不同的世界——演奏这种音乐的乐师当然就与我们凡人的形状不同。

河南信阳出土的漆瑟所绘的图像虽然不全，但残片给我们显示了一种新奇而充满诗意的天国景象（图91）。在黑色的底色上用金、朱红、石青、赭色和灰绿等漆色描绘了仙人神怪、狩猎、舞蹈奏乐、烹饪宴饮等景象。在一块较大的残片上，有一侧面站立者头戴高冠，身着长袍，双臂裸露，一手前伸、一手上抬至肩，四周群兽俯伏，翩翩起舞。其它残片也有类似的形象，似乎手持长柄物，站立在云彩上，巨龙挺立，为之伴舞。这类形象类似能沟通天地的巫师，我们似乎能听到在他指挥下的天堂乐舞。群像或人面兽身，或蛇身兽首、或执棒、或握蛇，或挽射、或负兽，极富想象力。这些图像绘制在乐器上十分合适，与楚乐声相互配合，使观者仿佛进入一个瑰丽多彩的神秘世界。

约战国早期的曾侯乙墓于1978年发掘于湖北随县擂鼓墩，这是20世纪中国最重要的考古发现之一。它不仅为我们展现了青铜器的高超技术，更为我们显示了楚文化浪漫的绘画想象力。这些漆画绘制在衣箱、内外棺、乐器、马甲、漆盒等用具上，除上述漆盒上的乐舞图外，还以衣箱上的两幅漆画（二十八宿图和后羿射日图）、内棺外壁的图像最为引人注目。衣箱共出土有5件，置放于墓主棺旁，5件大小大致相同，器内髹红漆，器表髹黑漆，其中一件在盖上阴刻有“紫锦之衣”4字，可见为盛放曾侯乙的紫色锦制作的各种衣服。箱身为长方体，箱盖为弧形，衣箱四面都有朱绘的鸟兽等图案，一件盖顶绘有二十八宿图，一件盖顶绘有后羿射日图。绘有二十八宿图的衣箱长71厘米、宽47厘米、高40.5厘米，盖面正中用红漆绘一个象征北斗星的大“斗”字，字为篆文，围绕“斗”字按顺时针方向排列二十八宿名称，其名基本同于《史记·天官书》所列。画面两端分别绘青龙与白虎，青龙的首尾处分别阴刻“止（之）匫”、“后匫”。匫，《说文解字》说是古器名，此处即应指衣箱。青龙与白虎分别表示东西方位，也分别表示春与秋。它们与朱雀和玄武一起组成四象，有可能是衣箱盖画面为长方形，无法再绘朱雀与玄武。衣箱两端面，一面绘蟾蜍和星点纹，另一端绘大蘑菇云纹和星点纹。两侧面中，有一面无像，一面绘有对峙的二兽和星云纹。这幅漆画是我国迄今发现记有二十八宿全部名称、并以之与北斗和四象相配的最早天象图，说明至少在战国早期已经形成了二十八宿体系。这种弧形的箱盖和方形的箱身可能与古人对天地的形状的理解有关，以此象征天圆地方，即天空像弯曲的盖子一样，二十八星宿不正是分布在这个盖子上吗？由此我们可以想到，屈原所见到的楚宗庙壁画，其天象图可能包括有这样的二十八宿。后羿射日图绘于另一件衣箱盖上（图92），里

表均髹黑漆，图像与文字用红漆。盖面约占40%面积的一端绘两排蘑菇状云纹，余下部分又在中间再绘相对的两排蘑菇状云纹，全图共绘13朵蘑菇状云纹。另一端两侧各绘二株高大的树，共四树，分别有九至十一枝，每个枝头各有一日，其中两树上歇息二鸟，两树上站立二兽（一兽为人面）。两树之间有一夹谷，一人持弓从树上射下一鸟，鸟奇大（图93）。盖尽端有两条缠绕在一起的双首人面蛇。另一端有红漆书写的20个字。这是画的什么内容呢？《山海经·海外东经》说："汤谷上有扶桑，十日所浴。在黑齿北，居水中，有大木，九日居下枝，一日居上枝。"《山海经·大荒东经》说："汤谷上有扶木，一日方至，一日方出，皆载于乌。"[⑩]《淮南子·本经训》有："逮至尧之时，十日并出，焦禾稼，杀草木，而民无所食；猰貐、凿齿、九婴、大风、封豨、修蛇，皆为民害。尧乃使羿诛凿齿于畴华之野，杀九婴于凶水之上，缴大风于青丘之泽，上射十日而下杀猰貐，断修蛇于洞庭，擒封豨于桑林，万民皆喜，置尧以为天子。"[⑪]王逸在注《天问》中说："羿仰射十日，中其九日，日中九乌皆死，堕其羽翼。"根据这些材料，有学者认为，曾侯乙墓衣箱上的这幅漆画就是后羿除害图，立于扶桑树下的射手即是后羿，中箭下堕的大鸟当是载日的乌鸦，画中站在另一树上作人面、兽身、赤色的怪物是有待射杀的猰貐，和它相对的那匹野兽，当是凿齿和封豨之属，两条大蟒是被后羿斩于洞庭的脩蛇。[⑫]这个推测从总体上看是合理的，但具体的细节或有可商榷之处。漆画不是某部文献的插图，况且神话传说也没有一个"标准版本"，不同时期、不同地区和不同文献中的神话也不相同，我们应该充分考虑这些差异。也有人认为，这幅漆画中的树有高矮之别，高树上的金乌象征太阳，矮树上的兽象征玉兔，矮树就是桂树；双首人面蛇是伏羲和女娲。223这种解释的推测成分更大，如同



图92　后羿射日图　木箱漆绘　战国　随县曾侯乙墓出土



图93 后羿射日图 木胎漆绘 战国 随县曾侯乙墓出土

我们在《山海经》和汉代画像石实物中所看到的，人面蛇身是一种较为普遍的神像形式，并不一定限于伏羲和女娲。然而无论如何，这幅漆画表现了战国时流传的一个神话，其内容至少在楚国是众所周知的。在流传至今的古代神话中只有后羿射日的故事与它最为接近。我们再仔细观看漆画，射鸟、双蛇、云纹三者的关系如何？占有很大面积和主要位置的蘑菇状云纹，它们是一种纯粹的装饰图案吗？这都还需要作更进一步的探讨。这种受到特别突出的蘑菇状云纹，或许与天地观念有关，下端的平弧形代表地，上方的卷云代表天，中间是天柱。它或许与昆仑山的神话有关，昆仑山之神奇并不在其高，而是它连通天地的作用。在一些文献中都有这方面记载，《十洲记》："昆仑号曰昆陵，……形似偃盆，下狭上广，故名曰昆仑。……此乃天地之根纽，万度之网柄矣。是以太上名山，鼎于五方，镇地理也。号天柱于珉城，象网辅也。"[㉑]《神异经》："昆仑之山有铜柱焉，其高入天，所谓天柱也。"[㉒]这里提到的"铜柱"在东汉铜镜上也有，如浙江绍兴漓渚出土的一面"柏师作神兽带镜"。[㉓] 因此，将这种天地模型的图式突出绘制在象征天的箱盖上是十分合适的。有日本学者注意到了西汉早期墓室艺术中众多的昆仑山题材绘画，都出自楚国或楚文化区，可知这个神话在楚国是很重要和普遍的。[㉔]

这幅漆画在绘画形式上，以朱漆直接涂绘在黑底上，用笔流畅自由，具有强烈的绘画性。同时又严格遵循程式，对称性是一个显著的构图特点：云为对称的两排、树为两边对称且各有两棵、树木的造型更是左右对称、树上的鸟与兽也是左右各一只，总体来说，它介乎于规则的图案与自由的绘画之间。在造型上极富想象力，生长有11个太阳的神树、立在树端的人面兽、堕落的大鸟、巨蟒的梯形头部，都是非现实的形象。

另一件更加充满神秘感的作品是漆绘的曾侯乙墓棺椁。棺椁分为内外层，外棺外壁髹黑漆，并在黑底上用红色和金色满饰卷云纹、变形云纹、涡纹、蟠虺纹、鳞纹等图案，是迄今我国所见最早、最大的漆艺作品。内棺的内外壁均髹红漆，外壁用金黄和黑色满饰各种图像，其中有神兽、卫士、动物、花纹等，形象怪诞，琦玮谲诡。四面的图像相互联系而又有一定的独立性。1. 头端棺档板，中央绘有一方形窗棂纹（图94），窗棂的外层绘满缠绕在一起的蟠虺纹，四周均匀但不对称地绘有各种神灵和异兽，神灵像共有4个，均为正面式，人面，无眉毛及头发，嘴张开，左右耳处各有一蛇或卷云，头顶有二鸟，鸟喙一起啄向头顶中央（图95），姿势似为端坐，未画四肢，身体作图案化变形，与四周的鸟纹或蛇纹相结。动物纹有蛇、鸟、龙、有翼龙和怪兽等，多有相向对称的造型，即成对出现。2.尾端棺档板，没有窗棂，遍画神兽与神像。神像有7个，分布在画面各处，均为正面，造型大致与头端档板相似，其中下方4个为站像(图96)，头顶有双角，角为三角形，面部两侧各有四条平行的钩状纹，有臂无手，双脚似鸟爪，从颈部至身体中央有一骨架线，形似“大”字，立神像四周为缠绕的蛇纹，与神像组成一个整体。此画面其它图像是蛇、龙和鸟，有的组成双鸟衔蛇的图案，有的小龙画为人面。3. 左侧板(图97)，中间主要画面分为前后四块，第一块的图像与棺档相同，满绘神像（图98)和动物纹（蛇、鸟、龙）；第二块为和第四块均为守护灵柩的卫士，卫士均正面立式，手持兵器（双戈同柲成戟戟），兽身或鸟身，人面或兽面，双臂曲举。卫士的形状有三种(图99)，第一种是人面鸟身形，头顶有高耸的尖锐双角；第二种是为兽面人身，面似羊首或饕餮纹，腮部有长须；第三种为人面兽身，头部似戴大面具，两侧及头顶有宽大的饰物，身似蝉形，上有二前肢，下有四足。两块



图94　头端漆棺档板　木胎漆绘　战国　随县曾侯乙墓出土



图95　神像（漆棺图像局部）　木胎漆绘　战国　随县曾侯乙墓出土



图96　神像（漆棺神像局部）　木胎漆绘　战国　随县曾侯乙墓出土



图97 漆棺左侧板 木胎漆绘 战国 随县曾侯乙墓出土



图98 神像（漆棺图像局部） 木胎漆绘 战国 随县曾侯乙墓出土



图99　土上（漆棺图像局部）　木胎漆绘　战国　随县曾侯乙墓出土



卫士图像之间，是四个方形的窗图案，表示户牖，中间两竖线不与上下相连，应是可开启的两扇门。这四块主要图像的上下还有一些小块图像，多为装饰性的蛇纹，唯卫士上方有并列的四只怪鸟，两只向左扭头，两只向右扭头。4.右侧板，图像基本与左侧板相同，即以户牖为中心，左右各为持戈卫士守护，卫士造型与数量都与左侧板相同，只是没有四只大怪鸟。

窗与门的图像十分有意思，我们甚至在该墓的到棺上可以发现一个真正的门窗：外棺北端足档板右下方有一个长方形的小门，并有门板可关闭。外棺的真门与内棺的门窗图像功能是相同的，它们构成一个整体，表现了古人对死后世界和棺椁作用的理解，即死者的灵魂依然活着，它可以通过门窗自由出人。如前述，这种观念早已出现在半坡遗址盛放尸骨的陶瓮上。

我们可以将这件内棺上的漆画图像大致分为三类：一.神像，即分布在各处的众多正面角度的人兽混合形象；二.神兽像，以蛇、鸟、龙居多；三.卫士像，分布在两侧。如何理解这些图像？有学者将它们和《山海经》等文献进行对比，一一指出具体身份。如神像中有的出现鸟爪，认为这种像是《山海经》中所提到的水神禺疆，寓有镇水辟邪祈求获得禺疆呵护的目的。有的似蛇身，应为文献中屡屡提到的照耀太阴的烛龙。而人面蛇躯、头生两枚长角的是能平水土的“土伯”。那种立式的神像是死而复生的无启，漆画中出现此像，与祈望死者得以死而复生、长生不老的升仙思想有关。卫士像，认为其中人面兽身的一种形象是头戴熊首假面的古代“傩仪”中的方相氏，出现在打鬼的仪式中，而羊首怪物则是由百隶装扮的神兽。从《周礼》等文献可知，方相氏是傩仪的头领，其扮相是蒙熊皮或戴铜制的熊头面具，手执戈盾，率领由百隶

扮演的神兽，通常于冬季进行盛大的驱鬼逐疫仪式。画在此处之意，寓有辟除不祥、祈求死者遗体免遭残害的目的。此图是迄今所知最早的傩仪图。而人面鸟身的神像是羽人，旨在接引并卫护死者的灵魂升仙。在神兽像中，羽人上方的四只大鸟是灵魂升天的驾御物——鸾凤，其它还有朱雀与白虎、啖蛇的秃鹫，以及鹿、穿山甲等动物，呈现了如《楚辞·招魂》所说的“蝮蛇蓁蓁、封狐千里”，“豺狼纵目，往来侁侁的景象。[⑨] 这些解释从总体上是合理的，但如果要给每一种图像寻找一种确切的定位还有待寻找更多的证据。毫无疑问，图像都不是对现实生活的摹仿，而几乎都是来自神话、传说和民间信仰，这是一个怪诞且恐怖的异域世界，由于它们绘制在特殊的地方，图像的造型不一定是那种广为人知的吉祥图像，而带有相当程度的神秘性、特殊性和隐蔽性。漆画的委托人和作者希望这些图像能在深深的地下发挥作用：保护死者、击退恶魔。有趣的是它们真的起了作用：据考古报告，墓室出现了一个盗洞并发现3件盗掘工具(一件铁锸和两件铁斧)，考古学家推测，大约在死者埋葬一二百年后，盗墓者掘出一个盗洞，直通大殿顶部，面对成堆的金银宝藏他们没有取走任何东西便匆匆逃离，从而又留下一个千古之谜。如果我们推测盗墓者是被包括这些图像在内的恐怖气氛吓走的，不也是一种合理的解释吗？

第三节　帛画：升归天国的贵族肖像

帛是白色的丝织品，在造纸术发明之前，它是与简牍并行的书写材料，同时也是绘画材料。迄今所发现的两幅楚国帛画和一幅楚帛书插图都出土于湖南长沙。这是目前所见最

早以毛笔在帛上作画的实物。用毛笔和墨在质地细腻的帛上作画是与用漆在木板上作画不同的，帛画能更加细致、准确和充分地表现对象。

最早出土的一件帛画被称之为缯书，是图文混合的作品。1942年9月被盗墓者在长沙子弹库一座战国楚墓中挖出，后流传至国外由私人收藏，借存于美国华盛顿赛克勒美术馆（The Arthur M.Sackler Gallery），是该馆的“镇馆之宝”。缯书高47厘米，宽38.7厘米，中间为文字、四周为图像，因年代久远变为深褐色，使图像文字难以辨认。文字为一左一右、方向颠倒的两篇，一篇13行，一篇8行，无篇题。图像为12个形式怪诞的神像与四棵树（或植物），上下左右，每边各3个神，为一至十二月的神，除一个侧置外，头皆朝内，每个神像皆有题记，左旋排列，依次转圈读。树木（植物）在四角，树根皆朝下，用青、赤、黑、白四色画成，赤木与黑木的树冠上下相对，白木与青木的树冠左右相对。神像都是非现实的奇异形状，多数都罕见于它处，有人面鸟身、长双长角者，有三头共一身者，有双蛇身者，有四头共二鸟身者，有鸟头兽身者，有犄角似牛者等等，每个神像都由至少两种形象元素混合而成，如鸟头加兽身，这是楚国艺术的典型造型（图100）。对其含义，已有学者指出了它与式法中的六壬十二神有关，还有学者进一步具体指出，这件作品中的文字带有题记性质或图注性质，它以四季分居四方，再以四木表示四维，共同构成四方八位，十二神是一种与六壬十二神作用相似的“转位十二神”，各有所当辰位，每个“值神”皆有题记，左旋排列，以象斗旋。中心的两篇文字处于北斗、太一的位置，它们颠倒书写是象征阴阳顺逆。文字的内容是讲顺令和知岁的重要性、四时的产生、十二神所主的各月宜忌，即岁、时、月。它是原始禁忌的遗存。229至于它为何出现在墓葬中，有学者

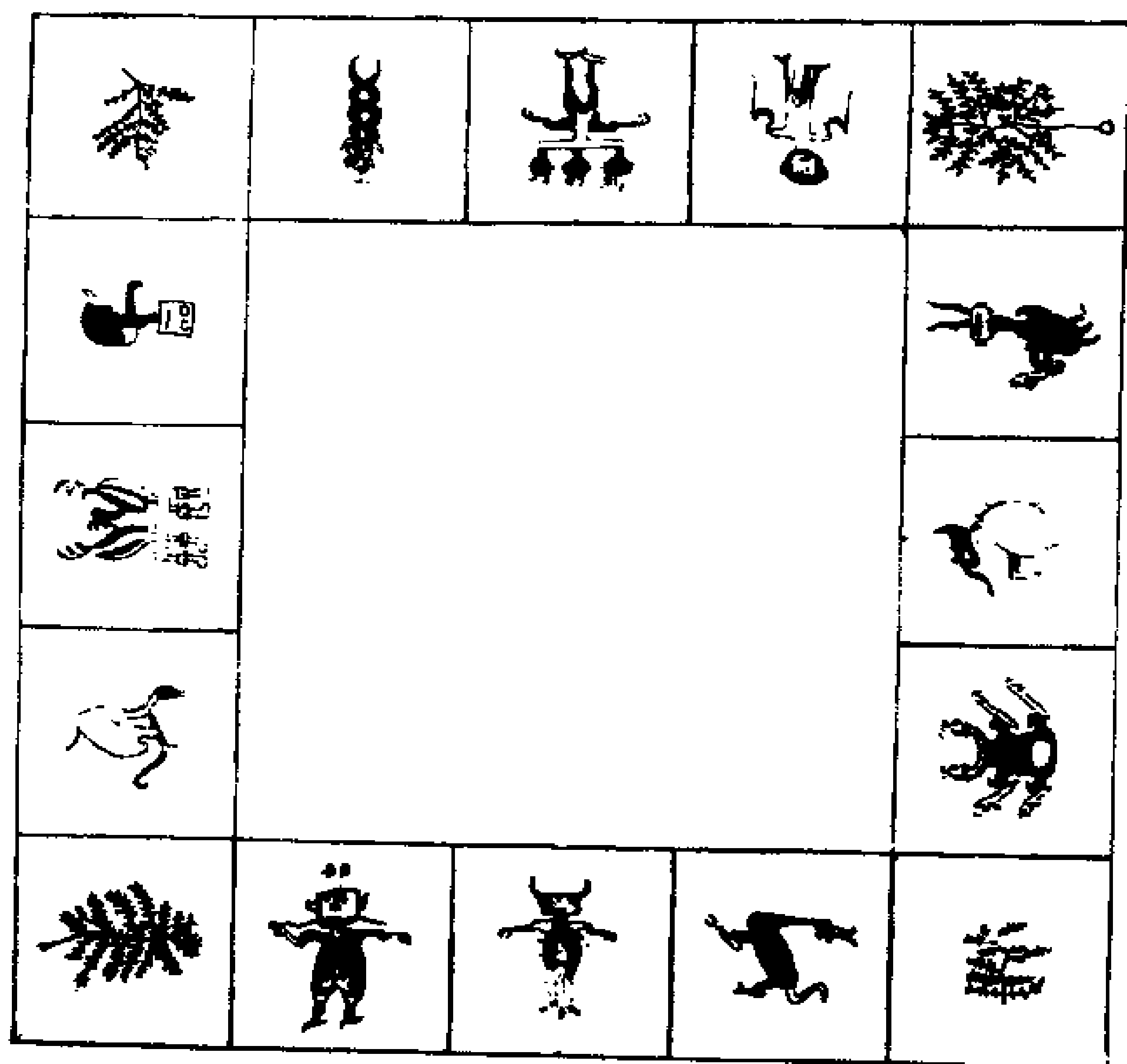


图100　缯书图像　绢本墨绘淡设色　战国　湖南长沙出土

认为是用以祷告神灵或有镇邪、护佑亡灵的意义。[⑮]

更加著名的两件帛画是《人物龙凤》与《人物御龙》。《人物龙凤》于1949年2月出土于长沙陈家大山楚墓（图101），高31厘米，宽22.5厘米。画面主体画一侧身站立的妇女，她发髻下垂，顶有发饰，面向画左，眉目清晰，平视前方。身着宽袖长袍，袍上绣有卷云纹，长度裙曳地，束腰。双手上抬至胸部，合掌，五指俱全，似作祈祷状。脚下有一弯月状物。妇女上方有一凤，凤大几如人，张喙引颈，双足一向前伸出一向后抬起，似作奔跑状，尾高翘。凤前并列有一龙，龙体呈S形弯曲向上，似作升腾状。这幅画最早发表的摹本是在未清洗画面污垢和科学处理时进行的，在旧摹本上只有一足，因而被认为是夔，因此定名为《人物夔凤帛画》。后来经过仔细辨认和重新描摹，看出两侧各有一足，且尾巴向上呈卷曲状。新摹本上还有妇女脚下的弯月形物也是以前未看出的。先后发表过此图的4种摹本。由于新旧摹本的图像不同，导致了不同的解释。根据旧本，郭沫若认为夔是恶灵的象征，凤是善灵的象征，因此该画的主题是夔凤搏斗，女子祈祷善灵战胜恶灵，生命战胜死亡、和平战胜战争。[⑯] 还有人依据旧本上妇女头顶挽有丝缯的高髻，误认为古代楚人与古代滇人的发式相同。而新摹本上没有这种高髻，仅挽有一垂髻。也有人认为画中的妇女是“宓妃”，左边是“丰隆”，右边是“鸾鸟”，画为“丰隆鸾鸟迎宓图”。 还有人认为，龙是越人崇拜的灵物，凤曾是早期楚人的图腾，那位楚国贵妇正在祈求楚人早日结束对越人的战争，实现南方的安定统一。[⑱] 现在多数学者认为它与葬仪有关，反映了“引魂升天”的思想，寓有龙凤引导死者灵魂升仙之意。画下方的弯曲形物，应是龙舟，妇女站在龙舟之上，祈求龙凤引导或驾御她的幽灵早日登天升仙。[⑲] 不过，画下方的弯曲形物也有可能是月亮，这节残存的尖弯形，



图101　人物龙凤帛画　绢本墨绘淡设色　战国　湖南长沙出土

更像长沙马王堆汉墓出土西汉帛画上的月亮的形状，而与舟船的形状有较大差异。假若作月亮理解，则整个画面的意义又有不同了。

《人物御龙》是1973年在重新清理一座长沙子弹库楚墓时发现的（图102），该墓即1942年被盗掘、出土了那幅绘有十二神像的帛书。帛画高37.5厘米，宽28厘米。画面主要部分为一侧身站立的男子形象，男子束发，戴高冠，结系于颔下。身穿长袍，衣裾下垂至地面遮住双脚。腰佩长剑，剑的结构清晰准确。双手执辔，正驾驭一条形似舟船的龙，龙首高扬，下系长辔，尾部上翘并回卷，龙尾之上歇一只长颈立鹤（或说苍鹭、凤凰），鹤首高扬朝天。龙身平伏以供男子站立，龙身下有云朵承托，云前有游鱼一条。男子头部上方有一华盖，华盖的流苏和男子颈后的系带都向画右飘扬，以显示乘龙的男子、龙舟和华盖都在向前（画左）运动，这三者是一体的。有学者认为，画中的鱼似表明男像御龙在天河中破浪前进，龙尾的苍鹭表明灵魂升天是令人愉快的悠然享受。有日本学者认为，伫立在龙舟尾部的鸟不是鹤而是凤凰，它陪伴升仙墓主人驾御的龙舟，正在返回天上的途中。龙与凤的方向相反，表明它们的机能相反，凤凰的机能在于为了迎接墓主人而从天上降下来，而龙的机能在于运载墓主人升天。[⑪]也有美国学者认为，此图的男像和另一幅帛画中的女像都是巫师，帛画描绘的是巫师及其动物助手。[⑫]

陈家大山帛画不是考古发掘的，出土位置不十分清楚。但子弹库楚墓帛画经发掘出土，帛画平放在椁盖板下的隔板之上，画面向上，帛画的上缘裹有一根细竹条，竹条当中系有棕色丝绳，当是作悬挂用。可知用在丧葬仪式中，作送殡时开路的旌幡类物品张举和悬挂，可能即古代《三礼》中所记载的铭旌。其目的可能有两个，一是标明死者的身份及像貌，



图 102　人物御龙帛画　绢本墨绘淡设色　战国　湖南长沙出土

告之世人；二是祈祷灵魂升天，图其形象以告之天。考古证明，子弹库楚墓的主人为年约40岁的男性，图中人物的佩剑与早年该墓出土的铜剑相似，人物的装束属于从一椁二棺的棺椁制度推测的大夫阶层。稍后的西汉长沙马王堆帛画中的女主人也是与墓主一致的，因此我们可以推断这两幅战国帛画表现的都是墓主人肖像。他们驾御游龙或由龙凤导引飞翔升腾，意在表示死者灵魂不朽，升归天国。这种解释目前得到了学术界较为普遍的认可。

于是我们可以从肖像画的角度来理解这两件帛画。两幅画有一些共同点，侧面、全身的造型可能是一种通行的肖像模式（稍后的西汉马王堆帛画中的女主人也是如此），作为一种"铭旌"，还要为主人配上必要的神兽动物：龙、凤或其它动物。图像都是单层的，即不表现深度，只有二维空间，图像相互不遮挡。人物一般是写实手法，而龙、凤、云的形象则较为传统，带有一定的图案性。基本是用墨线勾勒线形象，线条粗细变化不大，少数地方平涂色彩，在御龙的男像上开始出现渲染技法。由于资料有限，我们现在还不能确认这种图像模式是仅仅流行在长沙、还是流行在楚国或更大的区域。对于帛画中的女子形象，正与文献中所谓"楚王好细腰"的记载对应，反映了楚国时髦的审美风格。长裙曳地的装束、舒缓安祥的神态都显示出她是一个有一定社会地位的贵族妇女。有学者评价说，她的轻盈体态已经开始了六朝时塑造洛神形象所表现的"凌波微步、罗袜生尘"的雏形。[⑩] 对于帛画中的男子形象，一方面，它具有普遍性，表现了一个一般的楚国大夫，郭沫若将帛画的男子像比作著名楚国诗人"三闾大夫"屈原，他在诗中写道："仿佛三闾再世，企翘孤鹤相从，陆离长剑握拳中，切云之冠高耸。"帛画中男子的装束、神情、气质和仪表都使人联想起这位长期以来活在中国人民心中的伟

大爱国主义诗人。另一方面，它又具有特殊性，它毕竟是为长沙一个地方官吏送葬而由当地画匠制作的肖像，图像的组合、画面的构图、人物的造型和神态都必须符合特定的要求。于是我们在画面上看到了一种肃穆而舒缓的运动、沉重而虚无飘渺的气氛、严峻而刚毅自信的心态。人物略向后倾，这种动势显然来自现实生活中的乘轺车出行。在比例和结构方面，人、鸟、鱼和车盖的造型准确，非现实的龙则巧妙地构思为舟船形，显示了作者的艺术想象力和楚艺术的传统。

偶然出土的这三件帛画都来自地位不高的小墓，显然不能认为代表了楚国高度发展的绘画水平。然而我们可以从小草推想出无边的草原和茂密的森林，从这些片断的作品中想象出屈原那个时代曾经有过的众多神奇、瑰丽、精美、博大、极富浪漫色彩的绘画作品，它们绝不仅仅是魏晋绘画的起步阶段，而是和屈原的宏伟诗篇相称的、具有强烈艺术创造力和震撼力的视觉形式。

注释：

⑳《史记》卷三《殷记》，司马迁著，《二十五史》，上海古籍出版社、上海书店，1986年，第一册，第15页。

⑳《矢簋铭考释》，郭沫若著，《考古学报》，1956年第1期，第8页。

㉔《庄子译注》，王世舜主编，山东教育出版社，1984年版，第398页。

⑳《考工记译注》，闻人军译注，上海古籍出版社，上海，1993年版，第124页。

⑳《论语集注》卷二，朱熹著，《四书五经》上，中国书店，北京，1984年版，第10页。

⑳《中国古代绘画理论发展史》，葛路著，上海人民美术出版社，上海，1982年版，第6页。

⑳《孔子的艺术哲学》，今道友信，中译文载《美学译文》第2辑，中国社会科学出版社，北京，1982年版，第330－331页。



⑳《屈原时代的一幅情节性绘画——荆门楚墓彩画〈王孙亲迎图〉》，彭德著，载《楚艺术研究》，湖北省文联图书编辑部、理论研究室编，湖北美术出版社，武汉，1991年版，第183页。
⑪《辽宁牛河梁红山文化"女神庙"与积石冢群发掘简报》，辽宁省文物考古研究所编著，《文物》，1986年第8期，第3～4页。
⑪《陕西扶风杨家堡西周墓清理简报》，扶风县图博馆罗西章编著，《考古与文物》，1980年第2期。
⑬《历代名画记》卷一，张彦远著，载于安澜编《画史丛书》，上海人民美术出版社，上海，1982年，第一册，第1页。
⑬《楚辞〈天问〉与楚宗庙壁画》，孙作云著，载《楚文化研究论文集》，河南省考古学会编，中州书画社，郑州，1983年版，第1～4页。
⑭《楚辞〈天问〉与楚宗庙壁画》，孙作云著，载《楚文化研究论文集》，河南省考古学会编，中州书画社，郑州，1983年版，第4页。
⑮《浙江河姆渡遗址第二期发掘的主要收获》，河姆渡遗址考古队编著，《文物》，1980年第5期，第5页。
⑯《中国古代漆工艺》，王世襄著，载《中国美术五千年》，人民美术出版社等，北京、上海，1991年版，第5卷，第318页。
⑰《楚秦汉漆器艺术·湖北》，陈振裕主编，湖北美术出版社，武汉，1996年版，第259页。
⑱《屈原时代的一幅情节性绘画——荆门楚墓彩画〈王孙亲迎图〉》，彭德，载《楚艺术研究》，湖北省文联图书编辑部、理论研究室编，湖北美术出版社，武汉，1991年版，第175～177页。
⑲《漆鸳鸯盒乐舞图及其对编钟演奏的启迪》，湖北省文物考古研究所编写小组编著，载《湖北文物奇观》，湖北人民出版社，武汉，1993年版，第197页。
⑳《山海经》，岳麓书社编著，长沙，1992年版，第129、155页。
㉑《淮南子》，岳麓书社编著，长沙，1989年版，第80页。
㉒《曾侯墓漆画初探》，祝建华、汤池著，《美术研究》，1980年第2期，第80～81页。
㉓《曾侯乙墓中漆匫上日月和伏羲、女娲图象试释》，郭德维著，载《楚艺术研究》，湖北省文联图书编辑部、理论研究室编，湖北美术出版社，武汉，1991年版，第139～148页。
㉔《十洲记》，上海古籍出版社，上海，1990年，第7～8页。
㉕《古今图书集成·神异典》卷二二二《神仙部》，中华书局影印本，北

京，第507册第21页。
㉕《浙江出土铜镜》，王士伦著，文物出版社，北京，1987年，图版24及说明。
㉖《昆仑山与升仙图》，曾布川宽著，载《东方学报》第51卷，1979年，第87－102页。
㉗《曾侯墓漆画初探》，祝建华、汤池著，《美术研究》，1980年第2期，第76－81页。
㉘《中国方术考》，李零著，人民中国出版社，北京，1993年版，第177至185页。
㉙《中国原始社会至汉代绘画泛论》，张安治著，《中国美术五千年》，人民美术出版社等，北京、上海，1991年，第1卷第14页。
㉚《关于晚周帛画的考察》，郭沫若著，《人民文学》，1953年第1期。
㉛《楚文化志》，张正明主编，湖北人民出版社，武汉，1988年版，第391页。
㉜《对照新旧摹本谈楚国人物龙凤帛画》，熊传薪著，载《楚艺术研究》，湖北省文联图书编辑部、理论研究室编，湖北美术出版社，武汉，1991年版，第135－136页。
㉝《战国绘画初探》，杨泓著，《文物》1989年第10期，第53页。
㉞《向往昆仑山的升仙——古代中国人描绘的死后世界》，曾布川宽著，刘晓路译，中译文载《简帛研究译丛》（第二辑），湖南人民出版社，长沙，1998年，第289页。
㉟《美术·神话与祭祀》，张光直著，郭净、陈星译，辽宁教育出版社，沈阳，1988年版，第65页。
㊱《从楚墓帛画看早期肖像画的发展》，金维诺著，载《楚艺术研究》，湖北省文联图书编辑部、理论研究室编，湖北美术出版社，武汉，1991年版，第126页。

中国绘画断代史丛书

秦汉绘画史

顾森 著

人民美术出版社

中国绘画断代史丛书
秦汉绘画史
顾森 著
人民美术出版社

中国绘画断代史丛书



秦汉绘画史

顾森　著

人民美術出版社

在中华文化的发展分期上，秦汉是一个重要的分水岭。秦汉是佛教尚未传入(秦、西汉)或开始传入(东汉)、还未对华夏文化产生重大影响的时期。因此，秦汉文化相对纯净，表现出华夏文化的一种原生状态。

秦汉也是一个大融合的时代。秦汉文化的博大与辉煌，都建立在对各种文化的包容、吸收与融合上。秦汉时期这种特有的文化氛围，决定了秦汉美术有别于其它历史时期的内容、决定了秦汉美术的基本格局。这个格局就是：由以强盛的大帝国为背景的大一统美术、以儒家思想为背景的礼教美术和以人生享乐为背景的神仙美术所建构起来的秦汉美术。

一　以强盛的大帝国为背景的大一统美术

（一）大一统帝国的形成及巩固

短促的秦朝被史家称为我国第一个封建大王朝；继秦而立的汉朝，国祚400年有余，有充足的时间推行和完善大一统王朝的各种制度。在中国历史上，延绵几千年的封建大一统帝国，其基本框架及基本制度，即由秦、汉两代所完成。秦是以武力灭六国而建立，也是用强制措施来巩固政权；汉则是

推翻“暴秦”而建立，在几百年的时间里，用软硬兼施的手段来除掉有碍于大一统的各种势力和影响。简而言之，秦宣武，汉怀柔；但在巩固大一统的措施中，是异株而同种，殊途而同归。

秦汉的政治结构，是不断完善的中央集权的大一统制度，是以皇帝为决策中心，以三公九卿、内外朝和郡县为管理机制的结构。这种结构，摆脱了商周以来巫与天的影响，摆脱了国家以血缘维系的宗法体制。秦汉完成的这种政治制度，充分体现了统治者的管理能力；尽管有限，但仍然为社会成员敞开了仕宦之门。当然，包括汉朝在内的往后各朝各代，还有血亲和姻亲受封现象；但作为一个社会权力机构，秦汉奠定的基础是以各种人才(其中也包括血亲或姻亲)共同组建，这一基本原则始终为以后几千年各个朝代所遵循。中央集权的政治制度使秦汉社会出现了空前的统一局面，而统一和安定的环境，正是社会各项事业(其中包括艺术门类)发展的前提。

如果说秦汉政治以高度集权来体现为大一统服务，秦汉的经济正好与之相反，是以权力的不停下放，以刺激经济的发展来体现为大一统服务。秦汉加速了从春秋战国以来的土地私有化过程。从西汉中期开始，对一直被视为“不可封”的山林川泽逐渐私有化。史家所称汉代“庄园经济”就在这种历史条件下蓬勃发展起来。庄园经济首先使权贵富豪得利；他们通过巧取豪夺兼并弱小者和农民的土地、山林川泽，造成社会经济的畸形发展。但就这种新的经济形式的负面而言，则是引发了一个更深刻的文化内容。《易·坤·卦辞》：“至哉坤元！万物资生，乃顺承天。坤厚载物，德合无疆。”这从哲学上阐明了“地”的伟大品格。汉代“庄园经济”的产生，方将这一伟大品格具体化。由于与人的生活、命运紧紧相连，人才真正对大地产生依附、乃至亲近的感情。庄园经济是汉代

富豪兼并和掠夺的代名词。在削弱了兼并和掠夺的内容、手段后，一种类似庄园经济式的私人田园，便以满足个人需求而出现；这无疑是个人的生存环境的增大和人性的更趋完善。如张衡《归田赋》中所吟咏的，是“超尘埃以遐逝，与世事乎长辞”、“苟纵心于物外，安知荣辱之所如”这种独善其身的环境。后汉仲长统不愿为官而卜居清旷，以乐其志；他所追求的，也是这种环境。①

集权的政治制度和放权的经济制度，构成了几千年中国社会特有的结构，并由此产生了特有的文化内容。从个人来看，是施展政治抱负和返归自然的出世入世观的共存，即“庙堂之思”与“闲云野鹤”、“啸傲山林”两种思想状态的共存，这就使孔、孟“兼济天下”、“独善其身”这种政治色彩浓厚的思想演化为人性的完善；从社会来看，则是以儒学为纲纪的大一统和以老庄思想为指归的遁世隐逸这两种人生取向的共生共存。

（二）反映和体现大一统的美术

秦汉政治的高度集权的直接结果，是克服了商周社会邦国林立、政出多门的割据状态：全国以京城为中心，地方以郡治、县治为中心。这些大大小小的政权中心也是文化中心，是人才荟萃之地。同时，这种蛛网式的结构使文化交流更为快捷，中心地区向四方放射，而四方又及时向中心回馈。反映到美术上，首先就是一种追求、一种样式风靡天下。对于汉代美术，鲁迅已有准确的评论：“深沉雄大”。② 此语原指汉代画像石、画像砖艺术，但对汉代其它艺术门类也适用。就其本质来看，汉代美术的时代特色主要还是体现在风行天下的某种艺术内容或艺术形式，即某种艺术程式在各地流行和各地产生对这一程式的变体。在艺术程式的形成过程中，充满了对艺术精益求精的主动追求和艺术生命的跃动，经过不

断的取舍直到一种最具概括力的完善形式出现，这种追求才会终止。程式的重复是艺术这种完善形式的扩散。重复从本质上看是没有生命的，是消极的，但艺术的活力是程式化所约束不了的，在重复程式化时不断出现的对固定格式突破的变体，就是这种活力的表现。从汉代某一艺术内容或形式的程式化及变体的情况中可以看出整个社会对某一艺术形式和内容的追求与喜好。在汉代美术中，一个图样，或一个历史故事，或一个造型手法，可以在全国各地同时出现或流行一段时间，每当成为全国风潮时，又都恪守了一个基本形式；这就说明必然先有一个范本，然后各地才纷纷仿效。例如：甘肃武威雷台出土的铜奔马，以其完美的奔跑动作和奇特的构思(脚踏飞鸟)而令人惊叹不已。如果仔细看看东汉各地出土的画像石、画像砖上面的奔马，铜奔马的这种动态处处可见。这就表明，铜奔马的动态是一种程式化的造型样式，这是汉人对奔马动态的完善性的概括。对各地这种动态的奔马的总体印象，就是对汉代美术形式的一个总略的感受。铜奔马的艺术手法豪放，制作中设计精巧，与整个汉代青铜素器的制作特色是统一的。这种艺术品，正好反映了汉代社会勇于开拓、善于管理的时代特色。

秦汉社会自我实现、不断开拓、勇于进取的精神或时尚，反映在美术创作中，就是创造性和自由性。就题材而言，秦汉美术(尤其是东汉美术)无所不包：神仙祥瑞、历史传说、祭祀巫祝、时尚民俗、甚而至于夫妻亲昵、房中秘戏等，无一不予表现。秦汉美术触及到社会生活的每一部分；今天我们能对秦汉社会了解得更深，也得力于这些形象的历史。就表现手法而言，秦汉美术无所不用。正如言简意赅、直抒胸臆的乐府诗与极尽铺陈之能事的辞赋相映成趣一样，汉代美术的表现手法也是以其多样化而相得益彰。质朴与华美、求实与

虚幻、工整与随意、外张与内凝以及应物象形与夸张变形等等，使秦汉美术呈现出一种令人眼花缭乱、应接不暇的局面。

秦汉不仅是政治上的大一统国家，也是文化上的大一统国家；其中尤以汉代对南北方文化的统一意义最为重大。南北文化融汇产生出来的新的文化，必然要导致一种新的美术格局。事实上，今天我们见到的这个时期的美术作品，已经体现出了这种新格局，由此而形成了新的风格。例如建筑，北方的高台式与南方的干栏式结合，产生了一次非常了不起的变革——高层楼阁。这不仅带来了新的样式，而且从观念上和技术上都发生了一次飞跃。以南北文化统一为基础的秦汉建筑，是中国古典建筑的第一次集大成，它以其完整性和成熟性使中国自己的土木结构建筑体系得以完成。正是因为有了秦汉建筑的自成体系，才使中国建筑在以后几千年里经受了各种外来文化的冲击，不失其泱泱大国之风而独立于世界之林。在秦汉绘画作品中，能出现许许多多大小简繁不一的建筑形象，也得力于秦汉建筑自身的发达。

二　以儒家思想为背景的礼教美术

（一）为大一统服务的儒学

儒学作为一种维系社会的纲纪，形成于汉代。汉代的儒学不同于先秦的孔孟之道，而是在此基础上发展和丰富了的新儒学。这种加入了汉人观念的新儒学，首先是由皇帝亲为推动、使其发展的。儒学从一家一派的思想成为官方思想，最后成为全社会的统治思想，主要经历了从西汉武帝到东汉章帝200多年的时间才得以完成。西汉武帝独尊儒术、置五经博士和宣帝“石渠阁会议”裁决各派儒生分歧、置十二经博士，起到了将儒学提升为官学的作用。东汉开国皇帝刘秀“宣布

图谶于天下”，使儒学披上神学的外衣，成为官学，开始渗透进社会各阶层。到汉章帝建初四年(公元79年)召开“白虎观会议”，以皇帝钦定的形式，将此次儒家各派集会的讨论结果编成《白虎通德论》(又称《白虎通义》)，刊布于世，从而确立了统一的儒学体系，使儒学成了官方颁布的人们辨别是非的道德准则。儒学至此才真正成为社会的统治思想。

汉代儒学又称经学；经学有今文、古文之分。被后世称为“汉学”的儒学是古文经学，但在汉代得势并成为统治思想的则是今文经学。出现这一现象的原因并不在学问本身，而是治学方法和服务对象的不同。古文经学重在训诂：从字的形、音、义去考证，寻求经文本义而不作任意发挥。今文经学则重在发挥：对经文的一些章节根据自己的见解和需要，征引大量史实附会穿凿，引伸出这些章节的微言大义。从汉初董仲舒到《白虎通德论》，今文经学对汉王朝统治者的需求不断提供理论依据，在行动上，今文经学又提倡大一统、尊君抑臣和正名分(诛乱臣贼子)；因此，治今文经的经师们和习今文经的儒生们一直得到统治阶层的重视，今文经学也一直为汉王朝统治者所推行。终汉一朝，今文经学作为官学的位置一直未被动摇。随着汉王朝的衰落，今文经学失去了依傍，也随之衰落直至退出历史舞台。虽然后世间有重振今文经的现象(例如清代中、后期以康有为为代表的思想家所倡导)，但今文经学生存的大环境已消逝，时过境迁，大势已去。

汉代儒学与汉以前的孔孟之道相比较，可知其最主要的特点，是杂揉各家学说于儒学之中。而阴阳五行、天人之际、谶纬这几个内容，则是汉代儒学有别于汉以前、汉以后的儒学的最显明之处。

以人为中心的阴阳五行体系的完成，是汉儒重要的理论建设。秦汉的阴阳五行说是承继春秋战国而来，同时又加以

改造和完善，至汉代成宏大严整系统。故阴阳五行被今天的一些学者视为“汉代的思想骨干”(顾颉刚《秦汉的方士与儒生》)。汉代的阴阳五行与春秋战国相比，具体的区别是：由春秋战国的阴阳说和五行说相配而成阴阳五行说；由儒家代表人物孔子、孟子不言阴阳、五行到汉代儒生立论好谈阴阳五行；由春秋战国否定天人感应而出现的阴阳说又回到为天人感应服务；由春秋战国的重阴变为重阳且阳尊阴卑；由春秋战国的哲学观念演变成汉代的宇宙模式。除以上各种区别外，最具汉人特点的，还是从诸子百家的讨论发展成汉代以道、儒二家为主流的理论。因此，可以说汉代阴阳五行说的框架是以道、儒二家的追求来设立的。一般地说，道家重点从世界的生成和运行角度去谈阴阳五行，儒家重点从伦理、道德和意识去谈阴阳五行。两家理论的综合，就是汉代阴阳五行观的总貌。汉代的阴阳五行学说认为：阴阳是充塞一切空间、弥漫于宇宙中的两种元气，万事万物均由阴阳二气交感和运动生成；五行是构成宇宙的五种始基或本源，五行以相生相克的关系来相互牵制、相互促进，表现出在一种无休止的变化中的稳定结构。阴阳五行相配，解释和包容了世界一切事物；它近取诸身，远取诸物，通过事实、经验和想象，将能接触到的和感觉到的一切，都纳入阴阳五行这一庞杂系统中。汉初崇黄老(道家)之说，儒者不得显达。自汉武帝废黜百家、独尊儒术，儒学成为官学，道家从此失势。取得绝对优势的儒家普遍用阴阳五行来谈天说地，来比附人事，使阴阳五行无处不在，无处不有，亘古今，通万变，穷天穷地，穷事穷物。与此同时，阴阳五行也逐渐纳入儒家轨道，成为儒家思想中不可或缺的组成部分。由阴阳五行所包容的整个世界秩序，也因阴阳五行的儒化而儒化。举例来说，在运用伦理道德上，阴阳表现出尊卑、贵贱关系，即阳尊阴卑、阳贵阴贱。阳的方

面，有天、君、男、夫、德、乐等，阴的方面，有地、臣、女、妻、刑、礼等。这明显是为了论证儒家的天人感应而人为地构筑的阴阳体系。又如五行对世界的包容，于自然则有五方、五星、五材、五色、五味；于宗教，有五帝、五神、五祀；于社会，有五常、五官、五臣；于生理，有五脏、五腑、五体、五窍(五官)；于心理，有五志、五声；等等。从阴阳五行这些内涵和广泛应用上，从汉人对阴阳五行这一体系的苦心构筑上，可以进一步体会到汉人自我实现的欲望，不仅仅表现为对世界一切占有的需求，而且还表现为将占有的一切都纳入以人为中心的体系中。就在这个以人为中心的体系里，有一个最核心的位置——以五行中“土”为基础的构架，包含太一、天极、北斗等内容。人世间与之相对应的，正好是帝王和王廷。这就非常清楚地说明，即使在秦汉人创造的包容整个宇宙的世界图式中，仍然是以帝王为中心的大一统天下。

天人之际的思想成熟于西汉前期，其代表人物是汉初大儒董仲舒。董仲舒的天人之际理论，主要包括两个方面：以天人同类证明的天人合一论；以同类相动证明的天人感应论。董仲舒的天人合一论，是指人本于天。人的形体、血气、德行、好恶、喜怒、受命等均与天教、天志、天理、天之冷暖寒暑相符，也与天地日月川谷之象相符。董仲舒的天人感应论，是指同类之间的相互感应，即人与天相对应部分的相互感应；如美事召美类，恶事召恶类，马鸣则马应之，牛鸣则牛应之。《春秋繁露·同类相动》说：“帝王之将兴也，其美祥亦先见；其将亡也，妖孽亦先见。物固以类相召也。”总的看来，董仲舒有关天人之际的论述，集中在阐明人主施仁义、行德政。董仲舒所说的“天”，没有了高踞于“人”之上那种可敬又可怖的内容，而是变得爱人和关心人。所谓天以祥瑞示赞，以灾异示警，就表示天与人是一致的、天与人是相通的。剥去迷

信的部分，董仲舒这种天人感应之说，实质是通过推演阴阳灾异将德治仁政依附于天，借天这种不可抗拒的力量来反对暴政，要统治者施行德政。当然，董仲舒也看到，将德政强调太过头就会适得其反，为人君所不接受。所以他又依阴阳五行之义，得出天之大者在阴阳。阳为德，阴为刑。天道以阳为主，以阴为辅。人君的统治遵循天道，也要以刑辅德，使德政真正得到推行。

将天人合一论和天人感应论发挥、演示开来的，是董仲舒之后的诸儒和思想家。司马迁、京房、刘向、刘歆、王充、郎顗、襄楷、班固、张衡、马融等，更将天与人的关系，发展到天上与地下万事万物的一一对应关系。《史记·天官书》："仰则观象于天，俯则法类于地。天则有日月，地则有阴阳；天有五星，地有五行；天则有列宿，地则有州域。三光者，阴阳之精，气本在地，而圣人统领之。"张衡《灵宪》："星也者，体生于地，精成于天；列居错峙，各有所属。……在野象物，在朝象官，在人象事，于是备矣。"从许多材料看出，董仲舒之后诸儒和思想家讨论和阐发得最多的，是天象的意义。天象亦即天文。其含义有3层：一、天象是天的无言告谕，即所谓"皇天不言，以文象设教"(《后汉书·襄楷传》)；"日月运行，历示吉凶"(张衡《灵宪》)。二、天象是人事在天上的反映，即所谓"德至文表，则景星现、五纬顺轨"(班固《白虎通德论·封禅》)。三、天象是天人相互交感而成，即所谓"汉之兴，五星聚于东井。平城之围，月晕参、毕七重……吴楚七国叛逆，彗星数丈，天狗过梁野……由是观之，未有不先形见而应随之者也"(《史记·天官书》)；"凡人禀贵命于天，必有吉验见于地。见于天，故有天命也。验见非一：或以人物，或有祯祥，或以光气"(《论衡·吉验篇》)。

阴阳五行、天人之际思想得到极致的发挥是汉代的谶纬。

谶纬之风兴起于西汉后期，至东汉成为朝野皆习的学问。不仅今文经师大量用于解章读句、立论析理，古文经学中一些学者也大量吸收用于自己的著书立说中。谶纬之学之所以在汉代成为一大学问，与统治者的倡导有关。而统治者倡导谶纬，也与他们用谶纬巩固自己的统治地位有关。王莽和刘秀是两位利用谶纬帮助自己夺取政权、掌握政权的典型代表，他们对谶纬的倡导也最为热心。王莽始建国元年(公元9年)颁“《符命》四十二篇于天下”；[③] 汉光武帝刘秀从建武元年(公元25年)开始编撰，至逝世前1年即中元元年(公元56年)“宣布图谶于天下”。[④] 自此谶纬之学遍行于整个社会，致使这个时期的思想行为充满了一种虚幻与荒诞的神学气息。从春秋战国以来的赵谶、秦纬等，发展到汉代的谶纬，已经成了内容庞杂、集古今中外神话、传说、迷信之大成的一种类书。尽管谶纬是以荒诞和迷信为其根本；但它的思想和叙述方式却是中国自己的，它所搜集的从先秦至汉的许多思想资料也是弥足珍贵的。

（二）为大一统服务的礼教美术

汉代儒学的得势和深入社会，使汉代的美术带有浓厚的礼教色彩。以儒家三纲五常为标准的美术内容如旌表、鉴戒之类，成为礼教美术集中表现的对象。汉时宫廷、各诸侯王国、各郡县中，将一些值得称许和记载的人和事，多用绘画这种美术形式记录下来。

唐代张彦远“夫画者，成教化、助人伦、穷神变、测幽微，与六籍同功；四时并运，发于天然，非由述作”之论，算是对汉以来美术这种礼教功能给予了发展与总结。汉代礼教美术的另一个主要内容，是对个人扬名显身的反映。用美术形式来公开褒扬一个人，在汉代是极为严肃的事。一般都需通过官府或得到地方上一些有名望有地位的人的认可。没有

特殊的原因或贡献，一般人得不到这种旌表式的殊荣。没有特殊贡献的人不仅得不到图画这种待遇，而且还给后人带来不良影响。当然，汉人扬名显身这种欲望并未因这些限制而放弃。这种现实或冲突，就促使汉代一种非官方的表现方法的流行，即在墓葬中对自己的历史给予肯定或赞颂。如后汉赵歧将死，"先自为寿藏，图季札、子产、晏婴、叔向四像居宾位，又自画其象居主位，皆为赞颂"。[5] 今天汉墓出土的美术作品中，不少表现了仕宦经历或生前显赫、富贵等，以实物材料，证实了史书上所记载的这种美术表现形式的确实存在和流行。

汉代儒学中关于封建伦理道德内容，除了以上今天易于直接感受到或易于理解的美术表现外，还有一些今天不易直接感受或理解的表现方式。例如"荆轲刺秦王"这一题材，出现在汉代各地区的石刻或壁画中。对这一题材，不能仅仅视之为反秦动机或"士为知己者死，女为悦己者容"这种报恩动机。看司马迁所写《刺客列传》，使人强烈地感受到，汉人之所以称许荆轲，是对"不欺其志，名垂后世"[6]的行径和"其言必信，其行必果，已诺必诚，不爱其躯"[7]这种品格的理解和赞颂。这种思想境界中的荆轲，已不是一般的刺客，而是已纳入儒家所倡导的"忠义"之士的行列中了。

汉代以儒学为框架来重新构筑先秦文化体系；这种带有汉人色彩的先秦文化，必然是为儒学所兼容的那部分最受汉人重视。因此，在美术作品中，处处可见阴阳五行、天人合一、天人感应、谶纬这些内容。例如，今天能大量看到实物或艺术形象的汉代宫苑、陵墓、民居等建筑，在择址、修建、器物的设置、色彩的分配，以及与之相配的美术作品在创作动机、目的、总体构思等等方面，都贯穿了这些思想。当然，体现在汉代美术中的这些内容，往往不是单一式地而是复合式

地表现。举一个例子来说，汉代艺术中最常见的四方之神——青龙、白虎、朱雀、玄武，本身就是按阴阳五行来命名的。在它们身上，不仅体现了阴阳五行，还体现了方位、天区以及相对应的地域、节令、腑脏、色味、德行、情绪等等。因此，当四神这种艺术形象出现在不同场合，它所象征的意义就不尽相同。如：青龙出现在瓦当上，可能是方位(与天上相对应的东方)；出现在石棺上，就有协调阴阳、驱疫辟邪之意；出现在星象中，则代表了东天区；等等。由于龙、凤等是“德至”所化现，故龙在美术中出现又有表示祥瑞和太平盛世之意。汉代的美术在内容上反映了阴阳五行、天人合一、天人感应、谶纬等；反过来，这些思想对美术的创作原则和表现手法也产生了影响，尤其汉代儒学中天人合一论，直接促使一种天与人相通、自然与人相融的艺术风格的发展。尽管材料不够丰富，秦汉以前的美术品中仍不乏非常写实的作品，如原始陶塑中的人像，三代青铜器中的人像、羊头等等。战国到秦，这种写实技巧更臻完善，已有相当高的水平。集战国技艺大成的秦始皇陵兵马俑的发现，为这一判断提供了最为坚实的根据。从秦进入汉，这种写实风气依然存在。汉代壁画、砖石画像的许多作品中，都可以清楚地看到这点。但与此同时，一种追求对情态和神态的表现的风格，一种追求对大自然风貌的表现的风格，一种追求与至上的“天”的统一的风格，以及一种追求作品与原材料的浑然天成的风格，即庄子所说“以天合天”[8](以主观构思与材料的天然形态相吻合)的风格，等等，也以一种非同一般的速度在滋长、发展和扩散。这些新的艺术追求，可以从霍去病墓石雕、四川的陶俑、画像砖和画像石中那些充满了生活情趣和自然风味的独幅抒情画面、园林雕塑和园林构思以及记载中一些著名的仿天象的建筑中找到根据。汉代艺术中追求与“天”的统一、追



求与自然相溶混，是中国艺术自己形态的一个雏形和一种趋势；后来由于佛教等外来文化的冲击，这种发展趋势才改变其初衷，走了一个曲线、再经融化、贯注了外来文化之后，以原来未曾预料到的形式和内容创造出内涵更为丰富、表现力更为完善的天人合一、人与自然相融的艺术。

三　以人生享乐为背景的神仙美术

(一) 留恋人生的神仙思想

秦汉神仙思想的盛行，完全是基于延长生命的愿望。汉代继战国、秦之后，进一步实现和完善了西方昆仑神仙系统与东方蓬莱神仙系统的融合，从而产生更趋完整的新的神仙系统。[9] 这个新的神仙系统的完整性，首先就表现在神仙世界的大一统特点；这就是主神西王母的确立。在记载中和汉代艺术的实物中，标准的西王母形象是坐于龙虎座上。汉人观念中，青龙是守天上东方之神，白虎是守天上西方之神；龙虎座可视为东西两大神仙系统合一的一个象征性形象。汉代流行“青龙白虎辟不祥，朱雀玄武顺阴阳”的吉语，龙虎座又可以理解为辟凶趋吉、阴阳协合的象征。龙虎交是汉代房中术男女交媾的隐语，故龙虎座又当含有长生不老之意。西王母有不死药；适量服食者长生，过量服食者飞升。综合这些方面，坐于龙虎座上的西王母，是对各种神仙思想的一个总结或统一；这就是长生不老。西汉中期以后，对西王母的崇拜和祭祀越来越广泛，越来越狂热。《汉书·五行志》记载西汉哀帝建平四年(公元前3年)一次崇祀西王母活动，从京师到几十个郡国，“民众聚会里巷阡陌，设张博具歌舞，祠西王母”，从正月到秋天，闹腾近1年。可以看出当时人们求仙希望长生的强烈愿望。

天界、人间、冥界是汉代对人的生存空间的理解，与神仙思想互为呼应、互为补充。汉代这种天、地、冥三界观念的产生有深刻的社会背景，是从商人信鬼、周人信天的阴影下走出来，确定人的地位，使人觉醒的一个重大转变。将天视为一个区域，视为与人间相对应的另一个时空，楚辞中就有明确表示。如:《招魂》言天上有守九关的虎豹，纵目的豺狼和9个头的神怪；言幽都有吃人的神怪土伯，其身“九约”、“若牛”，“其角觺觺”“参目虎首”等。当然，这种关于天界的认识还比较原始和模糊，只有到汉代才最终完成。汉代言天，最有权威者莫过董仲舒；实际上，董仲舒只解决了“天人合一”、“天人感应”这两个理论问题，对天界具体充实和完善，还得从以神仙思想为主流的其它方面去寻找。终汉一朝，浪漫奇幻的楚文化处处可见。先秦楚文化中众多的神话人物，极大地丰富了汉文化，在这些影响中，有一个影响不露声色，但确确实实深入到汉文化的内层结构里；这就是楚人的恋乡情结。恋乡情结可以说体现在各种文化里；但汉朝的建立与楚人直接有关，而且楚文化中这种恋乡内容往往与该文化中奇幻的神巫世界相对照。因此，在汉代天地冥三界最重人间的观念形成中，这种恋乡之情有其特殊的地位。《离骚》中，“陟升皇之赫戏兮，忽临睨夫故乡。仆夫悲余马怀兮，蜷局顾而不行”，就是描写主人公被小人排挤、准备去国远游升天时，最终又不忍离去的情景。以后宋玉的《招魂》，景差的《大招》，同样抒发这种情绪。面临升仙和故土，他们都选择回到故土，并热情地歌颂了故土的可爱。西汉的贾谊“念我长生而久仙兮，不如反余之故乡”(《惜誓》)、东汉的王逸“咸欣欣酣乐，余眷眷兮独悲。顾章华兮太息，志恋恋兮依依”(《九思 · 伤时》)，也都是这种身在仙境而心怀故乡的写照。整个汉代，从项羽“富贵不归故乡如衣锦夜行”[10]的思想，到刘

邦得天下后回沛县老家、与父老众小儿共歌《大风歌》后所说“游子悲故乡。吾虽都关中，万岁后，吾魂魄尤乐思沛”[1]以及后来各种原因的回归故乡，都表明了这一恋乡情结的深入社会内层。《汉书·高祖纪》载：高祖八年，“令士卒从军死为槥(小棺)，归其县。县给衣衾棺葬具”，更以法律形式将魂魄还归故乡付诸实践。西汉对匈奴战争中，战死的将士尸骨运回故乡埋葬，许多在外任职官吏，死后归葬故乡，均体现了这一法令的执行和推广。后世称之为“扶柩回乡”的习俗，从历史材料来看，应是从汉代开始的。最典型的例子，是陕西华阴的弘农杨氏家族墓地。1959年发掘的汉代杨氏墓地，共有7座墓，排列整齐，分别葬着杨震、杨牧、杨让、杨统、杨著、杨馥和杨彪，祖孙4代前后相续，这百年之久。[2] 怀恋故乡亦即怀恋人间；赞美故土即赞美人间。人间生活始终为汉人所看重。汉人因山林川泽的私有化而产生的对大地的依附亲近之情，与楚人恋乡之情结合在一起，加深了对人世间的热爱与留恋。这种感情，直接影响到对神仙世界的完善。神仙世界是汉人创造出来的一个新的时空；在这个时空里，没有天、地、冥的界限，神仙可以自由往来沉浮于三界之间。由于天界有天帝等众神居住，天界的神圣性必然成为神仙主要驻足之地。但汉代以人生享乐为追求目标的神仙思想一旦涉足天界，天界内容就会随之改变。汉人在对神仙世界具体设计对、将人间内容大量填充进去。如：给西王母配了东王公；让西王母脱离原始穴处而住进楼宇；西王母由最初的“金牙铁齿”、“蓬发戴胜”演变为雍容华贵的老妪，再演变为30许姣好妇人。同时，神仙世界有了层楼重阁，有了众多的乘骑、侍从以及舞乐百戏等。汉代的神仙世界是对天界的彻底改造，而神仙世界因有浓郁的人间味则体现了人的世界向天界的延伸。天界再也不是深奥莫测或神怪出没的地方。在佛教的轮

回思想还未传入或未普及的时期，以长生不老的仙人为主体的天上世界是与人生活的现实世界相对应的另一宏大世界。根据人间为蓝本对天界的充实和完善，给生命的去向找到一个令人向往的去处，成仙与人生欢愉几乎是同位语；天界自然就使留恋人世欢乐的人为之倾倒。

（二）留恋人生的神仙美术

秦汉时期神仙思想的流行，尤其是统治者要长生不老的强烈愿望，直接导致了大批升仙内容的美术作品的产生。今天见到的汉墓，只要有图像，就有升仙内容。由于这些升仙作品是以诚心和奢望为前提来创作；虽然很多内容在今天看来极其荒诞，但这些美术品却具有极大的艺术魅力和艺术价值。

秦汉神仙美术品中，有一些可以说达到了当时社会艺术想象力和科学技术的极限。如：秦始皇为见神仙，“令咸阳之旁二百里内宫观二百七十复道甬道相连”；[⑨]汉武帝听说“仙人好楼居，不极高显，神终不降”，[⑩]于是在上林苑建了高40丈的“飞廉观”，又在甘泉宫等地建了高30丈的承露仙人掌、高30余丈的通天台等。汉1尺约今天0.6尺；折算下来，40丈为80米，30丈为60米。这些建筑在今天看来也属高大之物。其中那些80米高的建筑，在2000多年前以平面展开为主的建筑群中，可谓拔地而起，直冲霄汉；它们身上所体现的感召力量和精神力量，必然极其巨大。

秦汉神仙美术中的神仙世界是秦汉人想象力高度发挥的结果，也是艺术上自由与大力度表现的结果。那些夸张变形的神人、飞仙、神兽在快速飘动的云气中来去匆匆，或在充塞了阴阳二气的时空中上下沉浮、俯仰自由。在这些神仙美术中，处处体现了浪漫、奇幻、飞动、流畅之美。

西汉中期以后，神仙美术的人间内容越来越多；到东汉

以后，整个神仙世界完全被世俗内容所取代。这种现象，显然与整个社会的美术思潮有关。西汉中期以后，尤其是东汉时期，反映庄园生活内容、反映自己私人生活内容的美术品大量出现。这些题材的大量涌现，无疑是由汉人恋乡之情和山林川泽私有化的经济政策所导致。这些从祭祀活动、政治活动中游离出来的私人生活内容题材，是中国美术发展史上最应引起注意的。由于这一新的艺术样式的出现，就象征了私人性的艺术真正在中国大地的萌生。这些私人生活内容的美术，以车马、猎物、博具、女乐、俳优、侍从、庖厨、楼阁等为主人的服务对象；既表现了汉人对纵情享乐的追求，也描写了汉人私人生活的具体内容。与早期的神仙世界那种幻想奇特的描写相比，这种私人生活内容的作品，即使是非常抒情的，也表现得明确而诚挚。东汉以来的神仙美术，是以夸张的手法与写实的手法表现出来的艺术。既是荒诞的，又是实在的；既是对尘世的超越，又是人间真情的流露。因此，秦汉的神仙美术体现了人在仙界与人世之间的徘徊中，更倾向于、更喜爱人间的感情。

与留恋人生为内涵的神仙美术相呼应的，还有反映冥间生活的美术。在秦汉人看来，人死后除了升仙，大多致人所面临的出路是命归黄泉。因此，秦汉人对黄泉的设计，也如神仙世界一样，将大量人间内容移入。尽管今天我们所能见到的美术实物绝大部分出自陵墓，多是反映冥间生活的美术作品，但从这些美术作品中所透露出来的，仍是对人生的留恋。因此，可以毫无疑问地说，人间生活是秦汉美术重点反映的内容。描写神仙世界和黄泉世界的美术，不过是人间生活向仙界、向冥间的延伸而已。

四 秦汉绘画的历史地位

秦汉美术的独特地位，唐代张彦远《历代名画记》明确说及："图画之妙，爰自秦汉，可得而记。降于魏晋，代不乏贤。"郑午昌《中国画学全史》对此作了进一步的说明："中国明确之画史，实始于汉。盖汉以前之历史，尚不免有一部分之传疑；入汉而关于图画之记录，翔实可靠者较多云。"这些议论都是指绘画，特别是指画家而言。仅此这一点，即秦汉有了以明确的画家身份而出现在社会中的人，就已喻示了秦汉绘画已摆脱了绘器、绘物这种附属或工匠状态。当然，秦汉美术的独特地位还不仅仅是指绘画的"可得而记"，而应是包括美术各个门类的"可得而记"。秦汉以前，美术是处于艺术特性与实用特性的混交状态。秦汉结束了自原始社会以来的这种美术附属于工艺的混交状态，包括工艺美术自身在内的许多独立的艺术门类；如绘画、雕塑、书法、建筑，以及书论等等，都以一种不同于别的美术品类的形式出现，而一种独立的美术品类的出现，必然就内含了特殊的创作规律与表现形式，以及相当数量的作品等。正因为如此，秦汉美术就可以在这种基础上，开展逐门逐科的研究。秦汉美术的独特性，也就被这些越来越深入的研究所证明。

秦汉美术并不是一道闪电，仅只一瞬间照亮天地光明就随之消失。刚好相反，秦汉美术一直光被后世，影响深远。秦汉是中国美术发展史中的一个重要环节，它不仅对原始社会以来的美术从观念到技法进行了一次梳理和总结，而且还在继承的基础上给予发展。正如秦汉在中国社会的发展史上是一个重要的转折时期，秦汉在中国美术的发展史上，也是一个重要的转折时期。就绘画而言，且不论已有各种笔法，只就汉武帝创"秘阁"开皇家收藏先例、汉明帝置尚方画工、立

"鸿都学"为画院之滥觞、蔡邕"三美"(赞文、书法、画技)已具中国画"诗、书、画"三元素而论，就使人强烈地感受到秦汉美术开了一代新风。此外，画像石、画像砖作为时代之绝唱，所具有的重要性超越了艺术本身。画像砖、画像石从勃兴到式微，与秦汉社会的兴亡是同步的；这一历史现象颇令人深思。兼之表现技法的强烈，百科全书式的社会内容以及由此体现的秦汉人的审美心理和审美情趣等等，至今为各个学科所深切关注并广为研究。就美术而言，画像砖、画像石这种形式，汉以后已入末流乃至沉寂下去，但它们的灵魂，即画像砖中画塑结合的技法和画像石中对石头这一材料广为使用中所积累的各种经验，则化入了以后的佛教艺术的造像工程及各代的陵墓工程与建筑工程中。而作为画像砖、画像石的创作形式和创作原则，因其沉雄博大、丰富生动的艺术特色超越了时空，对2000多年后的今天，仍产生极大的吸引力和震撼力。这一点，恐怕是当初汉人将它们埋入地下时所始料不及的。

注释：

①"使居有良田广宅：背山临流，沟池环币，竹木周布，场圃筑前，果园树后……蹰躇畦苑，游戏平林，濯清水，追凉风，钓游鲤，弋高鸿。讽于舞雩之下，　归高堂之上……弹南风之雅操，发清商之妙曲。消摇一世之上，睥睨天地之间。不受当时之责，永保性命之期。如是，则可以陵霄汉，出宇宙之外矣。"(《后汉书·仲长统列传》)

②《鲁迅书信集》下卷第873页，人民文学出版社，1976年。

③《汉书·王莽传》。

④《后汉书·光武帝纪·下》。

⑤《后汉书·赵岐传》。

⑥《史记·刺客列传》。

⑦《史记·游侠列传》。

⑧《庄子·达生》。

⑨有关西方昆仑神仙系统与东方蓬莱神仙系统，详见顾颉刚《〈庄子〉和〈楚辞〉中昆仑和蓬莱两个神话系统的融合》(《中华文史论丛》1979年第2期)。

⑩《史记·项羽本纪》。

⑪《史记·高祖本纪》。

⑫ 王仲殊:《汉代考古学概说》第102—104页; 中华书局，1984年。

⑬《史记·秦始皇本纪》。

⑭《汉书·郊祀志下》:“公孙卿曰:‘……且仙人好楼居。’于是上令长安则作飞廉、桂馆，甘泉则益寿、延寿馆;使卿持设具而候神人。乃作通天台，置祠具其下，将召来神仙之属。”《汉武故事》:“上怒公孙卿之无应;卿惧诛，乃请卫青白上云:‘仙人可见，而上往遽以故不相值。今陛下可为观于缑氏，则神人可致。且神仙好楼居，不及高显，神终不降也。’于是上于长安作飞廉观，高四十丈;于甘泉作延寿观，亦如此。”(鲁迅《古小说钩沉》本，人民文学出版社，1951年10月。)

第一章　文献中的秦汉绘画

第一节　秦汉的绘画思想

秦汉两代是以皇权为中心的封建大一统王朝的始建和发展期；无论是经济、政治或是文化，都建立在这个基础上。汉代流行的是以拥护皇权、“诛乱臣贼子”为口号、被称为“今文经”的儒学；儒家伦理思想如孝行、妇道、尊老、敬贤、祖先崇拜等，逐渐深人人心；建功立业是一种社会时尚；……这一切，都使秦汉时人处在一种非虚幻的现实中。从实用或工艺中刚分离出来不久的绘画，是一种应时代而生的新艺术形式；还没有定型的理论为它服务，更说不上创作上的指导。因此，秦汉时的绘画理论是分散在一些哲人立论析理的述说中，或一些辞赋家对一些绘画作品的纪录中。但这些述说和记录，在有意无意之中，却很好地总结了秦汉时绘画的现状、特点和精神；颇具汇古综今、继往开来的意义。

1. “非壮丽无以重威”论

孔子曾说：“君子不重则不威。”(《论语·学而篇第一》) 道明庄重的举止对一个人威信、威严的重要性；喻示外在对内含、形式对内容的重要性。

荀子将这一思想发挥到安邦定国上，发挥到君权、王权上。他认为：“为人主上者，不美不饰之不足以一民也；不富不厚之不足以管下也；不威不强之不足以禁暴胜悍也。”[①] 具体到美术上，就是“不全不粹之，不足以为美也”。故提出人

主应雕琢刻镂，黼黻文章藩饰之；以此来辨贵贱、养君德、塞民目。

古代君王易位，总要改正朔、易服色；以此来宣示天下新王即位。而秦始皇一统天下后，除了改正朔、易服色外，还以超大、超重、超常态的艺术物品来显示千古一帝的非同一般。如建长城、修延绵几百里的宫室楼群、铸造各重几十万斤的12铜人立于皇宫外……他的这些作为，以行动来呼应了荀子的理论。

汉立国后，萧何修未央宫成。刘邦认为，时局动荡、经济颓靡，不该将未央宫修得如此宏伟。萧何回答很简单：非壮丽无以重威。[②] 这一句形象精炼的语言响应了孔、荀的思想；它所指明的这种追求壮美风格和使美术为政治服务的思想，奠定了汉代绘画发展的理论基础，也奠定了以后为皇权、王权服务的设计思想。此后几千年里，各个历史时期上起帝王，下到王侯，基本都遵循了以壮丽重威这一原则。

2. 竹帛丹青论

汉代在绘画思想上与前朝相比，最重大的新认识或新贡献，就是将绘画与文字等同齐观。从这种认识出发，汉代人在使用这种新的"语言"时，倾注了热情，融进了才智，方开创了中国绘画史上的新局面。这种认识的代表就是"竹帛丹青论"。此语出自《汉书·苏武传》："李陵置酒贺武曰：'今足下还归，扬名于匈奴，功显于汉室；虽古竹帛所载，丹青所画，何过于子卿。'"竹帛，载典籍、存信史者；丹青，也具有载典籍、存信史之功用。《历代名画记·卷三》又记："汉明帝雅好画图。别立画官，诏博洽之士班固、贾逵辈，取诸经史事，命尚方画工图画；谓之画赞。""谓之画赞"即以画为赞之意。"赞"是一种文体，多用于评论、总结，如《史记》、《汉书》、《后汉书》中之"赞"。以画为赞，也即是以画为文，同

丹青以为竹帛之意。而王充在《论衡·别通篇》中专门对此发表议论："人好观图画者，图上所画者，古之列人也。见列人之面，孰与观其言行？置之空壁，形容具存，人不激劝者，不见言行也。古贤之遗文，竹帛之所载粲然，岂徒墙壁之画哉？"显然王充是站在反对以丹青为竹帛、以画为文的立场。这正好从反面证实了以丹青为竹帛确实是被普遍认同的。在事实上，汉代从汉初文帝于未央宫承明殿画屈轶草、进善旌、诽谤木、敢谏鼓、獬豸，到武帝画《周公辅成王图》，宣帝麒麟阁画功臣，东汉明帝云台画28将，灵帝画乐松等32人像以及各州郡画大儒、名贤、孝女，等等，都充分将绘画这一形式用以辅政和宣示皇恩。汉代400年对"丹青竹帛论"的大量实践，的确可视为开政治性功利绘画或"成人论，助教化"绘画的先河。

3. 文质统一论

在汉代，绘画的主要功能被认为是成人伦、助教化。这一作用不仅体现在人物画上，也体现在表现天地山川等的画图上。但与此同时，绘画的非教化作用也被提了出来，这就是文质统一论。"文"，其本意是花纹、图案。用在哲学上与"质"对应，有表象、附属之意；用在艺术上与载体（质）对应，则指装饰手段或以线绘为主的绘画手段。周秦以来，一些政治家和思想家在他们的言论和著述中，以治世立国和修身养性为基点。对待艺术上的装饰手段，虽然有老、庄"五色令人目盲"③、"灭文章，散五彩"④的极端观点，有墨、韩等的"先质而后文"⑤、"短褐不完不待文绣"⑥这样"文"是末技的观点，有孔、荀的"文质彬彬，方为君子"⑦、"(以文)辨贵贱"⑧而作为"礼"的重要内容和手段的观点，等等；但在"好质而恶饰"这一点上，他们又是统一的。不过，儒家的文质观较为宽容，肯定了"文"的积极作用。汉代独尊儒术，

孔、荀的文质观向前发展是必然的趋势。进入西汉，以《淮南子》为代表，对周秦诸家从反对文饰的角度出发而道出的所谓“美服”、“好色”、“为观好”等，认为是生于人之性情，同时又与周秦诸家提出各种办法抑制这种爱好的作法相反：认为正是因为“民”的这种“好色之性”，才是一切教养的基础（“无其性，不可教训；有其性无其养，不能遵道。”）。[9] 于是，“使民日悦”便成为符合人的本性的教育方法。真正将“文”提到一定的美学高度的是东汉的王充。在《论衡》一书里，王充认为文和德（质）互为表里，文饰是本质的必然表现。所谓“大人德扩，其文炳；小人德炽，其文斑。官尊而文繁，德高而文积”。[10] 于是王充归结为“物以文为表，人以文为基”。[11] 将“文”明确视为天、自然、德、质、人的显露部分——既是外部世界又是内部世界的客观反映。这一理论问题的解决，无疑为以线条为主要表现手段的中国画技法敞开了大门，也为非教化功能绘画的制作敞开了大门。

4. “如无闻见，则无所状”论

秦汉论画继承了前代哲学家们的认识，基本上仍将绘画看成是一种特殊的不可替代的表述形式；所谓“宋画吴冶，甚为微妙；尧舜之圣，不能及也”，“蔡女卫稚，杂奇彩，抑墨质，扬赤文；禹、汤之智不能逮”。(西汉《淮南子·修务训》)因而，当以往哲理中那种“循名责实”、“名副其实”等重实用重礼教的功能赋予绘画后，在绘画形式中求实、求真，就成了绘画表现极为重要的原则或标准。其中最典型的是东汉王充在《论衡》中所一再强调的“如无闻见，则无所状”（《实知篇》）、“如无形，不得为图像；如有形，不得为之神”、“以其形见，故图画升龙之形也；以其可画，故有不神之实”（《雷虚篇》）。王充这种“只画眼睛看见的”观点虽然极端，但其求真、求实的核心原则，还是体现在汉代别的一些学者的论

述中；真可谓“德不孤”也。如在《淮南子》中，可以从中窥见这种强调绘画真实性的共识：“寻常之外，画者谨毛而失貌，射者仪小而遗大。”(《说林训》)论述了因不注意整体而只顾细部造成绘画的不真实。此外，对先秦理论中“画犬马难鬼魅易”(《韩非子·外储说左上》)之理论的普遍论述与发挥，也看出追求绘画真实的一些认识。《淮南子·氾论训》中，已有“今夫图工好画鬼魅而憎图狗马者，何也？鬼魅不世出而狗马日可见也”的议论；而东汉张衡又再次提到这点：“譬犹画工恶图犬马而好作鬼魅，诚以实事难形而虚伪不穷也。”他们的观点都很明确，都是以肯定绘画的真实性来批评不现实的政治观或不现实的思想观。这些看法，从不同的角度反映汉代绘画发展的一个方面，即重视真实和现实的形象描绘。当然，汉代出现这些论调，也是绘画发展到一定阶段上“状物”的要求必然凸显的一种合理现象。

5.“图画天地，品类群生”论

秦汉之际，士人画家和宫廷画工的作品成为时代水准的代表；而各诸侯国、各州郡的许多民间或半民间的画工，则从广泛的方面呼应中心地区的创作。创作的繁荣必然导致绘画技艺的讨论。东汉王延寿所撰的《鲁灵光殿赋》，就是这样一篇作品。在这篇作品里，作者提出的“图画天地，品类群生”就是要将天地之间的事物，分门别类来进行刻画：“杂物奇怪，山神海灵，写载其状，托之丹青；千变万化，事各缪形，随色象类，曲得其情。”其中“写载其状”、“随色象类”、“曲得其情”几句，第一次对绘画提出“写状”、“色类”、“得情”的要求。用今天的话来说，就是：纪录对象真实的状貌，符合对象类别的色彩，探得对象内在的情性。这些认识或总结，不仅对秦汉绘画的总体描述上是言简意赅的，而且也预示秦汉后中国画论的一些热点内容。此外，文中关于“五龙

比翼、人皇九头、伏羲鳞身、女娲蛇躯”等描写，简要地指出了各种神灵形状的描绘特征。“鸿荒朴略，厥状睢盱”形容了不同景物与环境的描绘气氛；“轩冕以庸，衣裳有殊”则说明了各类器皿服饰描绘的大体情形。这些都表明了汉代绘画中的普遍特色，是我们从理论上把握认识秦汉绘画的不可多得的文献。虽然文中着重强调“恶以诫世，善以示后”的绘画目的，但这个目的是靠画中那些“淫妃乱主，忠臣孝子，烈士贞女”的“贤愚成败，靡不载叙”来达到的，而“靡不载叙”的“贤愚成败”，又是靠了画面上那种形象、环境、衣饰的描绘来完成的。结合近现代大量发掘的汉代绘画遗存来看，这些描绘的本身正恰如其分地道出了汉代绘画的基本特色来。值得重视的关于绘画的理论，还应当提到《淮南子》中提出的所谓“君形”理论：“画西施之面，美而不可说，规孟贲之目，大而不可畏，君形者亡焉。”(《说山训》)《淮南子》借绘画论述的，应该是某种哲理；而将“君形”与通常的“面目”形状对立而言，指出亲畏之情并非必由通常的“面目”形状而生，实际上仍是对绘画那种只能状写常形常貌的批评。但是“君形”理论即后世所谓的“神”的观点的提出，恰恰歪打正着地从哲理上认识到了绘画所要表现的更高一级要求。因而这一思想多被后世论者所挖掘、引伸和继承。

6. “山出云雨”论

石作为一种自然物，一直是人类生活中不可缺少的东西。但石只有具备了某些与人相通的特性后，才会被人反复描绘而产生感情上的共鸣。汉代以前，对石的认识有两个对后代影响极大的经典定义：一是《连山易》(夏代之“易”)，讲云气出自山内；[12] 二是《周易》(周代之“易”)，讲石的品格是耿介与坚确不移。[13] 汉代对前代的这两个思想给予深化，使其成为普遍的认识，从而起到某种奠基的作用。汉代对石的认识，



集中表现在5点:

“山体曰石”;“小石相枝柱其间，料料然出内气也。”(汉·刘熙:《释名·释山》)

“云触石而出。”(汉·刘向:《说苑·辨物》)

“山致其高而云雨生焉，水致其深而蛟龙生焉，君子致其道而福禄归焉。”(汉·刘安《淮南子·人间训》)

“山出云雨润万物。”(汉·王充《论衡·祭意篇》)

“金石同类，性从革。”(《汉书·五行志》引刘歆语)

以上5点的前4点，阐明石是组成山的骨，是山的构架。这种构架又是由云气所凝聚而成。这些认识直接引出的是:石是山的象征，山的精神可以通过石来体现;石能生气，因而山就是云的故乡。山、石、云、气四位一体，这种认识不仅直接对山水画产生影响，对后代的文学艺术的影响也是不小的。如唐人诗歌“远上寒山石径斜，白云生处有人家”(杜牧:《山行》)、“过桥分野色，移石动云根”(贾岛:《题李凝幽居》)、“削去青玉片，截去碧玉根”(白居易《太湖石》)，都是对汉代这一认识的反映。石的“从革”之性，指出了石有再创、再生的特性;即石被视为一种初元材料，通过人力和人的需要，可再创造出另一形态之物。汉代已开始用石造园、叠山。这种艺术创作一方面是对石的“山之体”、“从革”的认识的一种实践;另一方面又是以立体的方式浓缩自然山川的新的尝试，而这种尝试若用平面方式来表达，就是山水画。事实上，留存至今的汉画中，的确有不少这种类型的作品。

第二节　秦汉的画家与作品

一　文献记载中的秦汉画家

1. 秦代画家

有绘画必有画工。从"秦每破诸侯，写放其宫室"[13]看来，已有画工随军。《三齐略记》又载："秦始皇求与海神相见；神云：'我形丑，约莫图我形，当与帝会'。始皇入海三十里与神相见。左右有巧者，潜以脚画神形。"这个巧者可能就是随行画工。尽管这个故事带有浓厚的神话色彩，但秦始皇曾去海上求仙却是于史有据；而且，既然有画工随军，那么有画工随驾也是可信的。

文献上留名的秦代画家仅见烈裔1人。王子年《拾遗记》载："始皇元年，骞霄国献刻玉善画工名烈裔。使含丹青以漱地，即成魑魅及诡怪群物之象。刻玉为百兽之形，毛发宛若真矣。皆铭其臆前，记以日月。工人以指画地长百丈，直如绳墨。方寸之内，画以四渎五岳列国之图。又画为龙凤骞翥若飞，皆不可点睛；或点之，必飞走也。"虽然《拾遗记》"其文和颇靡丽，而事皆诞谩无实"，[15]但对于窥察秦代一些绘画现象还是有意义的。首先，这个名叫烈裔的画工既善指画，又能画龙点睛(比张僧繇早)，既能"画地长百丈"，又可在"方寸之内，画以四渎五岳列国"，当时绘画技巧之高可略见一斑。其次，"魑魅及诡怪群物之象"、"四渎五岳列国之图"、"龙凤骞翥若飞图"应是当时流行的神灵祥瑞题材，再与前述《三齐略记》中画海神的故事相联系，可知均与秦代求仙、求长生的思想有关。

2. 西汉画家



西汉出现了一批有成就的画家，有的至今家喻户晓。

早在高帝时，萧何营作未央宫，就应有画工绘制壁画。文帝“于未央宫承明殿画屈轶草”等，当为宫廷画工所作。甚至马王堆汉墓精美的帛画、棺画，也应出自长沙国专业画工之手。

汉武帝表彰六艺，更推崇画家。尝置秘阁，搜集天下法书名画；其使燮使令之臣，隶属于黄门者，亦有画士以备诏。诸如麒麟阁、甘泉宫、明光殿的大规模壁画，无一不是这些黄门画工的作品。黄门令官署的画工，甚至成为以后宫廷画院的雏型。

西汉有名有姓的画家是元帝时的毛延寿、陈敞、刘白、龚宽、阳望、樊育6人。他们均因直接导致昭君出塞这一千秋争议的历史故事而在画史上留下名姓，其事出于汉、晋时书《西京杂记·第二》：“元帝后宫既多，不得常见；乃使画工图形，案图召幸之。诸宫人皆赂画工，多者十万，少者亦不减五万；独王嫱不肯，遂不得见。匈奴人朝求美人为阏氏，于是上案图以昭君行。及去，召见；貌为后宫第一，善应对，举止闲雅。帝悔之；而名籍已定，帝重信于外国，故不复更人。乃穷案其事。画工皆弃市。籍其家，资皆巨万。画工有：杜陵毛延寿，为人形，丑好老少必得其真；安陵陈敞，新丰刘白、龚宽，并工为牛马飞鸟，亦肖人形，好丑不逮延寿；下杜阳望亦善画，尤善布色；樊育亦善布色。同日弃市。京师画工，于是差稀。”⑯ 从这段珍贵的文字，可看到西汉宫廷画坛的一些情况。

①上述6人都是宫廷画工，且全部出生于关中的杜陵、安陵、新丰、下杜、长安，可能当时关中京师一带画手较多。

②绘画题材有：人形、牛马、飞鸟等。在“人形”中，以“肖”和“丑好老少必得其真”为上，即以真实地反映出人物的年龄和容貌为技艺高的标准。从纯绘画艺术的角度来看，毛

延寿的"丑好老少必得其真"，从一个侧面印证了西汉绘画尤其是人物画已有相当强的写实工夫。马王堆1、3号汉墓帛画、金雀山汉墓帛画上，均有相应的墓主人像，写实性强，年代又早于汉元帝；由此亦佐证毛延寿的人物画水平绝非虚构。

③色彩受到重视。以"善布色"这一特长即能跻身宫廷画工。

3. 东汉画家

东汉时期，绘画更得统治者重视。汉明帝时，设画官；集天下奇艺，绘经史故事，画南宫云台28将，画鸿都门孔子及72弟子像，遣使于阗国取佛像，等等。统治者的重视，遂使绘画与文学、历史结合起来而获得长足发展。宫廷画工队伍日益庞大，分工更为细致。和熹邓太后(80年-121年)的一份诏令中，就曾提到画工达39种之多。

东汉名留史籍的画家与西汉一样，恰巧也是6人，即张衡、赵岐、蔡邕、刘褒、刘旦、杨鲁。

张衡(78年-139年)，字平子，南阳（今河南南阳）西鄂人。东汉杰出的科学家、文学家。通五经，贯六艺，才高于世；亦有画名。《历代名画记》载：其"高才过人，性巧，明天象，善画"。"昔建州浦城县山有兽名'骇神'，豕身人首，状貌丑恶，百鬼恶之；好出水边石上。平子往写之，兽入潭中不出。或云：'此兽畏人画，故不出也；可去纸笔。'兽果出。平子拱手不动，潜以足指画兽。今号为'巴潭兽'。"张彦远为之作按："《三齐记》云：'昔秦始皇见海神，使左右巧者以足画之。'又，应劭《风俗通》云：'公输班见水上蠡形，以足画之。'"故张彦远评道："巧者非止于手，运思脚，亦应乎心也。"此外，前面所引张衡画"巴潭兽"事，句中有"可去纸笔"一语，说明张衡是史载画家中最早用纸作画者。纸是我国四大发明之一。和帝年间(88年-106年)，蔡伦集中前人经



验，生产出价格低廉、便于书画的“蔡侯纸”。张衡活跃的年代恰与蔡伦同期稍后，他利用纸来作画当是可能的。

赵岐(约110年-201年)“多才艺，善画”。[17]“先自为寿藏，图季札、子产、晏婴、叔向四像居宾位，又自画其像居主位，皆为赞颂。”[18]赵岐的纪事表明：东汉人未死即为自己作墓室绘画，而且由名士自己画，并作赞。自画像居主位，经史人物居宾位，实际上是儒家礼制受到消弱，画家个性得到加强。这种方法为今见东汉墓室壁画普遍模式。

蔡邕(132年-192年)，字伯喈，陈留（今河南开封）圉人。东汉文学家。“工书画，善鼓琴。建宁中(167年-172年)为郎中，校书东观，刊正六经文字，书于太学石壁，天下模学；又创八分书体。”[19]汉灵帝曾诏蔡邕画赤泉侯5代将相于省，兼命其作赞并书。蔡邕向来以绘画、书法、文章擅名于世；所以，他所画、书、赞的“赤泉侯五代将相”，被时人称为“三美”，实开诗、书、画三绝之风。他还曾有《讲学图》、《小列女图》传世。

刘褒，汉桓帝时任蜀郡太守。“曾画《云汉图》，人见之觉热；又画《北风图》，人见之觉凉。”[20]

“刘旦、杨鲁，并汉灵帝光和中画手，待诏尚方，画于洪(鸿)都学。”[21]

若将西汉画家和东汉画家相比较，西汉的6名画家皆为宫廷画工，又全都因中国绘画史上首号冤案(因昭君出塞事而问斩)才得以留名，记载简单；东汉的6名画家中出现4个著名人物，即科学家兼文学家张衡、文学家蔡邕、名士赵岐、高官刘褒，记载略详，且存作品名。这说明：①东汉绘画比西汉普及，由宫廷走向社会。②已有文人名流从事画艺，有助于提高绘画的社会地位。书法、文学与绘画的结合，成为文人画的先兆。③墓室绘画已普遍流行。④使人觉热的《云汉图》或

觉冷的《北风图》，是直接以绘画表现《诗经》中《云汉》和《北风》这两首诗的意境。⑤西汉时即已出现一批善画牛马的画家。⑥纸已开始作为书画的材料。

士人画家和宫廷画工外，数量最大应是民间画工。但汉代的民间画工的材料只有极个别或极少数通过一些器物如漆器等留名而传下来。如在贵州清镇出土的西汉平帝元始三年（公元3年）和在今朝鲜境内的汉乐浪郡出土的元始四年（公元4年）的漆器上，记有西汉广汉郡、蜀郡各类漆工人名数十个之多；其中画工有："方"、"谊"、"典"、"丰"、"钦"、"定"、"张"、"辅"、"岑"、"谭"、"武"、"孟"等。⑦在这两个年号的几件漆器上保留下来的画工材料是有限的，仅有名而已；更多的画工、连名也未留下，早已被历史所湮没。

二 文献记载中的秦汉绘画作品

1.宫室庙堂及皇家图绘

秦代国祚极短，不过15年。在考古文物上由于缺乏精确的断代依据，很难把秦代绘画从战国秦(传统的继承上)、六国(横的交流和总的汇合上)和西汉早期(对后代的影响上)的绘画中截然分割出来。秦代绘画正是在继承战国秦传统、汇合六国之长的基础上形成的，并对汉代产生巨大影响。

秦始皇统一中国后，大兴土木，仿六国样式营建宫殿城廓，使壁画和建筑装饰画得到长足发展。陆贾《新语·无为篇》记载："秦始皇骄奢靡丽，好作高台榭、广宫室。则天下豪富制屋宅者，莫不仿之。设房闼，备厩库，缮雕琢刻画之好，博玄黄琦玮之色，以乱制度。"由此可见，从中央到地方、从宫廷到民宅，壁画绘制极为兴盛。秦朝宫殿集六国宫室之精华，并且有辉煌的壁画，显示出中国艺术博大恢宏气魄。《史

记·秦始皇本纪》"正义"引《庙记》言秦宫室之多:"北至九嵕甘泉,南至长杨五柞,东至河,西至泾渭之交,东西八百里,离宫别馆相望属也。"秦末,项羽入兵关中,咸阳宫殿被焚烧数月而夷为平地,壁画也随之灰飞烟灭。

汉代绘画尤其是史载绘画中,"明劝戒,著升沉"一类教化的题材代表时代主流;主要体现在宫廷绘画中。未央宫宣室、甘泉宫、桂宫明光殿是宫廷壁画集萃之地。这些壁画的政治意义姑且不论,在绘画史上则激发肖像画、历史画的兴旺发展。在汉代,尤其是宫廷中,肖像画并不是可以任意为之的。被画肖像的人必须具备相应的资格和地位。这种资格和地位主要是:①古代圣王,如三皇五帝;②古代忠臣和哲人,如周公、孔子;③开国元勋,如张良;④当世功臣,如赵充国。⑤贤明之人,如金日磾母。

西汉武帝刘彻在中国绘画史上的重要作用。他用绘画形式为古代圣贤、当世勋臣树碑立传,借以巩固和扩大统治;又为警惕前朝灭亡教训,亦绘夏桀、商纣等亡国之君作反面教员以诫世。另外,刘彻又醉心封禅、郊祀,尊礼方士,迷信鬼神,幻想升仙;这些题材在宫殿绘画中也时有表现。后宣帝承其志,在麒麟阁画功臣;壁画由此进入鼎盛期。

东汉明帝也是汉代有作为的皇帝;他对绘画的贡献同于汉武。在汉明帝时期,建立了画官制度,"又创立鸿都学,以集奇艺,天下之艺云集"。[23] 这些措施推动了绘画的进一步发展。汉明帝本人及皇后均对绘画的劝诫作用亲身体察。曹植《画赞序》载:"昔明德马后,美于色,厚于德;帝(明帝刘庄)用嘉之。尝从观画,过虞舜庙,见娥皇、女英。帝指之戏后曰:'恨不得为妃。'又前见陶唐之像,后指尧曰:'嗟乎?群臣百僚,恨不得为君如是?'帝顾而笑。"顺烈梁皇后(明帝后)则"常以列女图画置于左右,以自鉴戒"。[24] 汉灵帝刘宏沿袭

明帝风气，使宣扬皇权皇恩及教化性绘画再度大盛。

联想到汉武以降西汉诸帝对绘画的贡献，张彦远评道：“以忠以孝，尽在于云台；有烈有勋，皆登于麟阁。见善足以戒恶，见恶足以思贤。留乎形容，式昭盛德之事；具其成败，以传既往之踪。”[35]

西汉的宫室及皇家图绘

宣室壁画　宣室即宣室殿，是未央宫的正殿。宣室的肖像画得生气勃勃；司马迁在看到其中的张良肖像时曾叹道：“余以为其人计魁梧奇伟；至见其图，状貌如妇人好女。”[36]

甘泉宫壁画　元封二年(前109年)，汉武帝令画工“作甘泉宫中，为台室，画天地泰一诸鬼神，而置祭具以致天神”。[37]《汉书·霍光、金日磾传》记载：“日磾母教诲两子甚有法度。上（武帝）闻而嘉之。病死，诏图画于甘泉宫，署曰休屠王阏氏。日磾每见画，常拜，乡之涕泣，然后乃去。”甘泉宫中，汉武帝还使人图绘了他追怀的李夫人肖像。

桂宫明光殿壁画　桂宫明光殿“以胡粉涂壁，紫素界之”，“画古烈士，重行书赞”。[38]这些记载，不仅有图绘内容，还有制作的材料和过程，对我们今天研究汉代绘画极有好处。

麒麟阁壁画　西汉中后期，由于匈奴战争和安抚羌人的胜利，“四夷宾服”。甘露三年(前51年)，汉宣帝刘询感怀勋臣功绩，“思股肱之美，乃图画其人于麒麟阁，法其形貌，署其官爵姓名”。[39]共计11功臣；中有武、昭、宣3朝重臣霍光、入匈奴坚贞不屈的苏武、安羌功臣赵充国。这些画像的图本还一直流传到唐代。以后，汉成帝刘骜在西羌再次骚乱时，“思将帅之臣，追美充国，乃召黄门郎杨雄即充国图画而颂之”。[40]东汉思想家王充以后特别记录了汉宣帝图绘当世功臣



在当时社会上的反响："宣帝之时，画图汉烈士。或不在其图上者，子孙耻之。何则？父祖不贤，故不画图也。"[31]由此可见：被图绘于麒麟阁是功臣最高等级的象征，所以才被大家羡慕和追求。

除了壁画，宫室处处布满彩绘，极为华丽眩目。正如东汉文学家班固在其《西都赋》中所云："屋不呈材，墙不露形。裛以藻绣，络以纶连。随侯明月，错落其间。金釭衔璧，是为列钱。翡翠火齐，流耀含英。悬黎垂棘，夜光在焉。"

西汉时期除了以上作品外，较为重要的宫室或皇家绘画还有：

《周公负成王朝诸侯》　汉武帝在其晚年的征和二年(前91年)，考察群臣后觉得霍光可以委托社稷，"乃使黄门画者画《周公负成王朝诸侯》以赐光"，[32]令其辅助他的幼子继帝位执政。

《云气车》　《汉书·郊祀志》："文成言上（武帝），即欲与神通，宫室被服非象神，神物不至，乃作画云气车，及各以胜日，驾车辟恶鬼。"云气车为青红黄白黑5色，分别具有不同的辟邪作用。

此外还有：

文帝时画工所作《屈轶草》、《进善旌》、《诽谤木》、《敢谏鼓》、《獬豸》。

武帝时画工所作《麒麟阁图》、《甘泉宫图》、《黄帝明堂图》、《五狱真形图》。

东汉的皇家图绘和士人画绘

南宫云台画像汉明帝永平（公元58–75年）中，"追思前世功臣，乃图画二十八将于南宫云台。其外有王常、李通、

宝融、卓茂合三十二人”。(《后汉书·二十八将传论》)

鸿都学画像：汉灵帝光和元年（公元179年），“置鸿都门学，画孔子及七十二弟子像”。(《后汉书·蔡邕传》)

明帝画宫图《历代名画记·卷三》：“汉明帝雅好画图。别立画官，诏博洽之士班固、贾逵辈，取诸经史事，命尚方画工图画；谓之画赞。”这些取于经史事的杂画，首起庖牺（伏羲）共50卷，至唐代尚能见到。

赵岐：《主宾图》（画赵岐为主像，画季札、子产、晏婴、叔向4人居宾位。）。

刘褒：《云汉图》、《北风图》。

蔡邕：《赤泉侯五代将相图》、《讲学图》、《小列女图》。

张衡：《巴潭兽》。

东汉除上述作品外，较为重要的宫室和皇家绘画有：

明帝时画工所作《列女图》。

灵帝时画工所作《黄琼画像》、《高彪画像》、《乐松等三十二人画像》。

2. 各州郡及封国的图绘

什么人能画上壁画，各地郡国、州部有相应的制度。从中央到地方，凡殿堂、祠庙、宫署、府第、驿站皆有壁画。

西汉的各诸侯王国对中央朝廷以壁画表彰功臣贤人的做法纷纷仿效。大肆营造小朝廷宫室，绘制壁画。汉景帝之子鲁恭王刘余“好宫室、台榭、苑圃、狗马”。中元元年(前49年)，又建灵光殿，并满绘壁画；画面有：《奔虎攫挐》、《虬龙腾骧》、《朱鸟舒翼》、《白鹿孑蜺》、《神仙岳岳》、《玉女阙窗》、《五龙比翼》、《人皇九头》、《伏羲鳞身》、《女娲蛇躯》、《黄帝唐虞》、《下及三后》、《淫妃乱主》、《忠臣孝子》、《烈士贞女》。东汉词赋家王延寿(顺帝和桓帝间人)游鲁时，感叹于西汉宫室皆毁，唯鲁灵光殿岿然独存，因而作《鲁灵光殿赋》，专门咏



颂。赋中对其栋宇结构、彩绘雕刻、雄伟气势做了细致而丰富的描绘。广川王刘去“师受《易》,《论语》、《孝经》皆通,好文辞、方技、博奕、倡优。其殿门有成庆画:短衣,大绔,长剑。去好之,作七尺五寸剑,被服皆效焉”。戴王刘海阳“画屋为男女裸交接,置酒请诸父姊妹饮;令仰视画”,结果因此而获罪。[33]

东汉各州郡统治者,也利用壁画图绘当地历代地方官吏的图像和事迹,以示鉴戒。据《汉书·郡国志》注载:“郡府厅事壁,诸尹画赞,肇自建武(公元25年-56年),讫今阳嘉(公元132年-135年),注其清浊进退。所谓不隐过,不虚誉,甚得述事之实。后人是瞻,是以劝惧。”延熹末年,司隶校尉应奉“下诸官府郡国,各上前人象赞”。其子应劭根据征集的材料,编纂了《状人纪》一书。[34] 司隶校尉为汉代监督京师和地方的监督官;东汉时获更大权势,常常劾奏三公等尊官,故为百僚所畏惮,在宫廷中举足轻重。所以,应奉下令各官府郡国上报前任首官的图象和事迹,实际上表明了东汉皇帝的旨意。

各州郡还应用壁画表彰在边事上和政绩上有所建树的属吏,益州尤甚。直至东汉末年,益州画事不衰。汉献帝时,益州刺史在成都学堂画有盘古、三皇五帝、三代君臣、孔子及七十二弟子于壁间。张彦远甚至将成都学堂壁画和汉明帝宫殿壁画并列,极赞绘画的重大意义:“图画者,有国之鸿宝,理乱之纪纲。是以汉明宫殿,赞兹粉绘之功;蜀都学堂,义存劝诫之道。”[35] 可见,东汉绘画的经史内容比重加大,教化作用发挥得最为充分。教化内容以外的画,也见于一些记载。如《后汉书·西域传》:“汉明帝梦见金人;长大,顶有光明。以问群臣。或曰:‘西方有神名曰佛,其形长丈六尺而金黄色。’帝于是遣使天竺问佛道法,遂于中国图画形像焉。”《后汉书·

南蛮书》："时郡守都尉府舍，皆有雕饰，画山神海灵奇禽异兽以炫耀之，夷人以畏惮焉。"《汉旧仪》："画神荼、郁垒与虎、苇索，以御鬼。"从这些材料看来，汉代的绘画中，已寓藏了非教化的一些别的内容。这些内容实质是绘画下一步向多主题、多功能发展的一种雏形。以后一旦时机成熟，某一内容就会迅速成为一种大的潮流；例如佛教绘画就是如此。

两汉绘事发达，材料分散在许多典籍中。下面摘取有关教化的部分材料，以此来感受汉代图绘之风气：

《玉海》："成都学，有周公礼殿，云汉献帝时立，前汉文翁石室在焉。益州刺史张收画盘古、三皇五帝、三代君臣与仲尼七十弟子于壁间。"

《后汉书·方术传》："晨（邓晨）于都宫为杨（许杨）起庙，图画形象；百姓思其功绩，皆祭祀之。"

《后汉书·南蛮传》："安帝时，蜀郡夷叛。益州刺史张乔，遣从事杨竦破击之。竦厚加慰纳，余种皆降。论功未上，会竦病创卒。张乔深痛惜之；乃刻石勒铭，图画其像。"

《后汉书·蔡邕传》："邕死年六十一。缙绅诸儒莫不流涕，兖州、陈留闻之，皆画像而颂之。"

《后汉书·陈纪传》：纪，字元方，实之子也。遭父忧"虽衰服已除，而积毁消瘠，殆将灭性。豫州刺史嘉其至行；表上尚书，图象百城，以厉风俗"。

《后汉书·列女传》："孝女叔先雄，父泥和坠湍水死；后六日与父相持浮于江上。郡县表之，为雄立碑，图像其形焉。"

《后汉书·延笃传》："延笃遭党事禁锢，卒于家。乡里图其形于屈原之庙。"

《后汉书·独行传》：公孙述欲以李业为博士，持毒酒劫令起。业饮毒死。"蜀平，光武下诏表其闾。益部记载其高节，图画形象。"



《后汉书·列女传》："皇甫规妻为董卓所酷，不屈骂卓，死卓车下。后人图画，号为礼宗。"

《汉书·外戚传》："班婕妤辞曰：观古图画，圣贤之君，皆有名臣在侧。"

《三国志·魏志·仓慈传》注："汉桓帝立老子庙于苦县之赖乡，画孔子像于壁。"

对于两汉绘画的教化作用，三国诗人曹植曾有精辟的总结："观画者，见三皇五帝，莫不仰戴；见三季异主，莫不悲惋；见篡臣贼嗣，莫不切齿；见高节妙士，莫不忘食；见忠臣死难，莫不抗节；见放臣逐子，莫不叹息；见淫夫妒妇，莫不侧目；见令妃顺后，莫不嘉贵。是知存乎鉴戒者，图画也。"[30]

3. 秦汉绘画的蒙难

秦汉两代经秦始皇大修宫苑而彩绘其中，汉武帝置秘阁以聚图书，汉明帝立鸿都学、别开画室而天下之艺云集：绘画作品和藏品已极为丰富；然而数遭厄难。其中在秦末、西汉末、东汉末，因战乱兵燹，秦咸阳、西汉长安、东汉洛阳等名都被焚烧一空；首先是壁画随着建筑一起化为灰烬。汉末初平元年(公元190年)，董卓火烧洛阳宫庙迁都长安时，乱军抢夺辟雍东观、兰台石室等地所藏宫室图画缣帛，取为帷帐，共载70余乘，后中途遇雨，道路艰难，丢弃大半；其余亦在战乱中遗失殆尽。[31] 三国两晋南北朝、隋唐几代，劫后幸存的作品又多次遭受劫难。据《历代名画记》所载，著名的有：魏、(西)晋之所藏，胡寇入洛时一并焚烧；南朝梁元帝集天下古之奇珍，侯景之乱时，内府图画数百函为侯景所焚；西魏围梁，梁元帝聚名画书法及典籍24万卷焚之，仅40余轴得救；隋炀帝由运河到扬州，令船载古今名画随驾，半路上船翻，大部分失去；唐太宗时，将隋炀帝扬州之劫所余名画及洛阳、长安所余名画集中，载于船沿贵河西上长安，行经砥柱时翻没，

所余仅十分之一二；安史之乱后，肃宗不加保藏，将画奖与贵戚，贵戚又不好好保藏，转手卖出，流入民间；……。秦汉绘画中凡见于文献记载的绘画作品，也即最重要和水平最高的这些作品全部失传。历经秦汉本身及三国两晋南北朝的多次战乱和浩劫，最迟在唐代就所剩无几。自称遍览古画的张彦远也不由悲叹："汉魏三国，名踪已绝于代。"[31]

注释：

①《荀子·富国》。
②《史记·高祖本纪》。
③《老子·十二章》。
④《庄子·胠箧》。
⑤《墨子·墨子佚文》。
⑥《韩非子·五蠹》。
⑦《论语·雍也》。
⑧《荀子·富国》。
⑨《淮南子·泰族训》。
⑩《论衡·书解篇》。
⑪《论衡·书解篇》。
⑫《周礼·春官·大卜》"注"、"疏"。
⑬《周易·豫》第二卦（六二）爻辞："介于石，不终日，贞吉。""不终日，贞吉，以中正。"
⑭《史记·秦始皇本纪》。
⑮ 鲁迅：《中国小说史略》。
⑯ 昭君出塞事，《汉书·元帝纪》、《汉书·匈奴传下》均言汉元帝赐嫁，《后汉书·南匈奴传》则言王嫱发奋自请，均与毛延寿等无关；但《西京杂记》所载，被后代广为传引、发挥。故宋人王安石为毛延寿叫屈："意态由来画不成，当时枉杀毛延寿。"（《王文公文集》，中华书局上海编辑所，1961。）
⑰《历代名画记·卷四·赵岐》。
⑱《后汉书·赵岐传》。
⑲《历代名画记·卷四·蔡邕》。



⑳《历代名画记·卷四·刘褒》。
㉑《历代名画记·卷四》。
㉒王仲殊:《汉代考古学概说》第49-50页,中华书局,1984年6月初版,北京。
㉓《历代名画记·卷一·叙画之兴废》。
㉔《后汉书·皇后纪》。
㉕《历代名画记·卷一·叙画之源流》。
㉖《史记·留侯世家》。
㉗《史记·孝武本纪》。
㉘蔡质:《汉宫典职》。
㉙《汉书·苏武传》。
㉚《汉书·赵充国传》。
㉛《论衡·须颂》。
㉜《汉书·霍光、金日磾传》。
㉝《汉书·景十三王传》。
㉞《后汉书·应劭传》。
㉟《历代名画记·卷一·叙画之源流》。
㊱《历代名画记·卷一·叙画之源流》引曹植观汉画后语。
㊲参阅《隋书·经籍志》、《历代名画记》。
㊳《历代名画记·卷二·论名价品第》。

第二章　存世的秦汉绘画

第一节　壁画

一　秦宫壁画

1959年以来，中国考古界对咸阳秦代故城遗址进行调查，发掘了第1号宫殿遗址，发现壁画残片440多块，是中国目前所见的时代最早的壁画实物。造型写实严谨、简洁生动，多为侧面剪影；其中最大的1块高37厘米，宽25厘米。壁画五彩缤纷，鲜艳夺目，规整而又多样化，风格雄健；具有相当高的造诣，显示了秦文化的艺术特色。[①] 这些壁画主要是图案纹饰，有流云纹和四方连续的甲纹、菱花等几何纹。壁画颜料的黑、赭、黄、大红、朱红、石青、石绿，以黑色的比例最大，显示出秦人尚黑的特色。色彩多为矿物质原料，故至今色泽如新。1979年又在第3号宫殿遗址西阁道上，发现东西两残壁满饰壁画。[②] 东壁残存车马图6组、还有仪仗图和麦穗图。西壁残存车马图1组，还有建筑图和麦穗图。东壁北组的《车马图》较为完整，车单辕，上有车厢，下围有窗。这种车马，与1980年秦始皇陵西侧出土的彩绘铜车马造型几乎完全一致，表现出秦代绘画的写实能力。从《诗经·秦风》描述看，秦的马车都是4马1辕，本组车马图与之吻合。但其余各组车马图均残损严重：或4马，或3马，或2马，皆作驾车奔驰状——

原图似应为4马单辕车。这组《车马图》（图1）造型简洁生动，马画得瘦劲雄健，奔放有力。画面采取侧面鸟瞰角度。4马并驾狂奔，腿躯的动势趋一，头各有高低；显示出各匹马的素质和个性，在构图上既统一又有变化。马的躯干以色彩为主，平涂晕染兼施，全身枣红，浑然一体。然后用笔有力肯定地勾出8只腿，区别4匹马；而各匹马另一面的各两条腿未画出，从而成为剪影效果。最后以精心勾勒出马头：或仰天长嘶，或埋头奋进，或气喘吁吁。马的精神清晰可辨。

二 汉壁画墓的发现和分布

中国葬制在汉代发生划时代的变化，横穴式洞墓开始取代竖穴式洞墓。在关中和中原等政治中心地区，横穴式洞墓中用砖和石料构筑墓室。形制上模仿墓主生前府邸的内空间。内壁上绘有壁画。有的可能模仿府邸建筑壁画，有的可能是专为墓室而作。

中国汉墓壁画的分布，除广州南越王墓外，主要都在北方地区，如甘肃、内蒙、山西、陕西、河北、河南、山东、辽宁等省区。汉墓壁画的发现，得益于西方近代考古学的东渐。从20世纪初至抗日战争结束(1945年)，日本人在辽宁省进行田野考古时，先后发掘了辽阳北园、迎水寺、玉皇庙、南林子及大连营城子等的汉魏壁画墓，由此揭开了现代汉墓壁画考古和研究的序幕。大致同期，河南洛阳旧城西八里窑(旧误为八里台)(图2)一座西汉晚期空心砖壁画墓，也在被盗掘时发现。

50年代后，随着新中国考古事业的发展，在各地不断发现了更多有价值的汉壁画墓，洞开了人们的眼界。其中较重要的发现有：河北望都两座东汉晚期的大型砖室壁画墓



图1　车马　秦　壁画　陕西省咸阳秦宫遗址出土　陕西省博物馆藏



图2 人物 西汉 壁画 河南洛阳八里台西汉墓出土 美国波士顿美术馆藏

(1952-1956年)、河南洛阳烧沟西汉晚期61号壁画墓(1957年)、山西平陆枣园村新莽时期壁画墓(1959年)、江苏徐州黄山陇壁画墓、山东梁山后银山东汉壁画墓(1953年)、河南密县打虎亭2座东汉晚期大型壁画墓(1960-1961年)、内蒙古托克托闵氏东汉壁画墓、辽宁辽阳棒台子和三道壕等多座东汉壁画墓。

70年代以来，又先后发掘了河北安平逯家庄东汉壁画墓(1972年)、河北定县八里店壁画墓、陕西千阳壁画墓、内蒙古和林格尔东汉晚期大型砖室壁画墓(1972年-1973年)、河南洛阳西汉晚期卜千秋壁画墓(1976年)、河南洛阳金谷园新莽壁画墓(1978年)。

80年代中，发掘了河南洛阳唐工路东汉壁画墓(1981年)、河南洛阳偃师杏园村东汉壁画墓(1984年)、甘肃武威韩佐乡五坝山东汉壁画墓(1984年-1985年)、辽宁辽阳北园3号东汉壁画墓(1986年)、河南永城柿园大型西汉壁画墓(1986年)，陕西西安大型西汉壁画墓(1987年)，内蒙古鄂托克西汉晚期壁画墓(1988年)。

90年代以来，发掘了内蒙鄂托克旗巴彦卓尔凤凰山东汉壁画墓(1990年)、河南洛阳东郊机车厂东汉壁画墓(1991年)、河南洛阳东北郊朱村东汉－曹魏壁画墓(1991年)、河南洛阳偃师辛村新莽时期壁画墓(1991年)、河南洛阳浅井头西汉壁画墓(1992年)、甘肃张掖民乐东汉壁画墓(1993年)等，再加上广州西汉南越王墓及其他有壁画的汉墓，20世纪以来，已发掘和已知的汉壁画墓共计40座以上。

汉墓壁画可分前后两期：前期为西汉中期至东汉早期，仅有柿园、八里窑、烧沟、卜千秋、金谷园、枣园、千阳、西安、广州、鄂托克等处；后期为东汉中、后期，包括其他所有汉墓壁画。在这些壁画中，值得指出的是河南永城柿园墓和洛阳汉墓。柿园墓属诸侯王等级的墓（梁孝王妃墓或梁恭王刘买

墓)，是迄今发现的汉壁画墓中等级最高和年代最早者(从墓中文物判断为汉武帝初期的墓)。考虑梁孝王为汉景帝兄弟，当时享有“礼同天子”的待遇，又考虑梁孝王周围聚集有许多文学艺术人才，柿园墓的壁画就可视为当时皇家绘画的代表。倘若此，这就是我们今天能见到的第一件代表西汉绘画水平的真迹。若论密度大、时间序列完整，非河南洛阳莫属。洛阳地区有从西汉中期到东汉晚期顺序而下的10余座经科学发掘的汉代壁画墓。这些壁画墓中，既有70年代发掘的名气颇大的卜千秋西汉墓、金谷园新莽墓，又有90年代发掘的令人耳目一新的偃师辛村新莽墓和朱村东汉－曹魏墓。这些壁画墓，无论从历史学的角度，还是从文化学、艺术学的角度，都是极有价值的。

三 汉墓壁画的内容

壁画内容主要有墓主升仙神异、天象祥瑞、驱疫辟邪、生平威仪、经史故事、家居娱乐、生产活动等。由于受社会思潮和社会经济变革的影响，各个时期的壁画内容有所侧重。如西汉至新莽时期，壁画主题多升仙、神异、天象、辟邪内容；东汉以降，主题更多描写墓主生前的地位和威仪，祥瑞吉利的图像也逐渐取代了驱役辟邪的内容。简而言之，西汉墓室壁画仙气更重而东汉墓室壁画人气更重。

1. 升仙神异

汉代对生命的延续极为重视。流行的主要有两种使生命延续的办法：一是长生术，二是升天成仙。长生术是生命永无尽头，能使现在享有的像持永远；追求这种方式的主要是帝王和贵族。升天成仙是死而复生，而且是生命的一种升华；追求这种方式的无论贵贱、无论贫富，只要条件许可都尽力

而为。仙界与人间不同；神仙也与凡人不同。如何不同？汉代人的想象力自然朝动物性和神秘性上去发挥。汉代人观念中的天上宫阙，并非是帝王的宫苑，而是充满了神异的地方。在两汉(尤其是西汉)壁画墓里反映的，正是汉代人的这种思想。可以这样说：升仙神异在汉墓壁画里无处不在，只不过有的详有的略，有的精美有的草率。这类题材比较典型的是：柿园墓、卜千秋墓、浅头井墓、金谷园墓、五坝山墓。

柿园墓在其墓室顶部的前四分之一部分，在朱砂为底子的壁面上，绘有以青龙为主体的壁画。在龙体的空白处，绘了白虎、朱雀及云气纹，龙的舌头又卷衔一小龙。青龙长达5米余，极为少见（图3)。汉代人认为朱砂可以通神；但朱砂价格昂贵，非一般人可以使用，更不用说满涂墓壁。此墓墓顶及四周墓壁涂满朱砂，升天之意非常明显。

卜千秋墓壁画贯穿着升天的主题。升仙图绘于墓顶平脊上，图长4.8 米。图中依次绘出女娲、月亮、持节方士、2青龙、2枭羊、朱雀、白虎、仙女、奔兔、猎犬、卜千秋夫妇、伏羲、太阳、黄蛇；表现了卜千秋夫妇分别乘龙驾凤，以持节方士为前导，在各种天界神灵的簇拥下飘然升仙的情景。卜千秋夫妇乘御龙凤升天，反映了升仙的一种主要形式——由神物托引升天。这些神物除龙凤外，还有天马、神鹿等。如《乐府古诗 · 长歌行》“仙人骑白鹿，发短耳何长。导我上天华，揽芝蓋赤幢”歌唱的就是这种升仙的情景。此外，绘于主室前壁上额的人首鸟身，举翼飞舞在山岳上，有人认为上仙人王子乔。

浅头井墓在14块砖上，以长卷的方式描绘天上各种神异的形象。有伏羲、女娲、神人、怪人、双龙、白虎、朱雀、太阳、月亮、蟾蜍、瑞云等。整个墓色彩斑斓，墨线、色线勾得委宛流畅，使人看了感到十分瑰丽神奇。



图3　龙　西汉　壁画　河南永城柿园汉墓出土



图4　开明兽　西汉　壁画　甘肃武威韩佐乡五坝山汉墓出土

金谷园墓除彩绘各装饰纹样外，主要有十几幅构思奇特、绘制精美、内容神秘新颖的神祇。这十几幅图分别名为《日像》、《太乙阴阳》、《后土制四方》、《月像》、《太白白虎》、《岁星苍龙》、《荧惑黄龙》、《箕星飞廉》、《东方句芒》、《西方蓐收》、《凤鸟》、《凤凰》、《南方祝融》、《北方玄冥》、《水神玄武》、《天马辰星》等；具是人与神物的接合，人、神与各色云气纹相接合。在这十几幅图中，每一画题内还有许多具体的形象。如《后土制四方图》，图中还有4谷璧、朱雀、操蛇神人、虎、猿、怪兽等；这些形象相互穿插、相互连接。画面在充满一种流动感的同时，又结构紧凑，疏密得当。

五坝山墓的神异像并不多，但极有特点。如：开明兽如像一只现实中的虎，只不过夸大了它的眼睛；明晰的墨线和绚丽的色彩，使这只神兽有发光的感觉（图4)。

2. 天象祥瑞

汉代流行的天人之际思想和谶纬之说。认为“天”既有自然属性又有人格属性；认为天是万事万物的主宰。天以其图像(天文)——如日月星辰——的变化来喻示人们喜祸吉凶；天又是各种神灵所在之处。汉代的人们不仅在生前祈求天的保佑，而且还向往死后升天，求得天人合一。在阴阳五行思想充斥的汉代，人们潜在的意识中有一种对无处不在的精灵的崇拜，即认为在人的身上直至整个宇宙空间，都生活着有种种功能的精灵；而正是这些神灵、无时无刻不在左右着人们生活、决定着事情的吉凶。当然，人们总是希望这些神灵显出的是吉祥的征兆。这种对天和对神灵的崇拜，是导致汉墓壁画中天象祥瑞图产生的主要原因。

大多数汉墓壁画都绘有天象图。如日月、星宿、云气，有时还包括四神，全部绘于墓室天顶和墙面上方。区别在于：西汉和新莽时期多与升仙相联系；东汉后多象征自然的天空。在

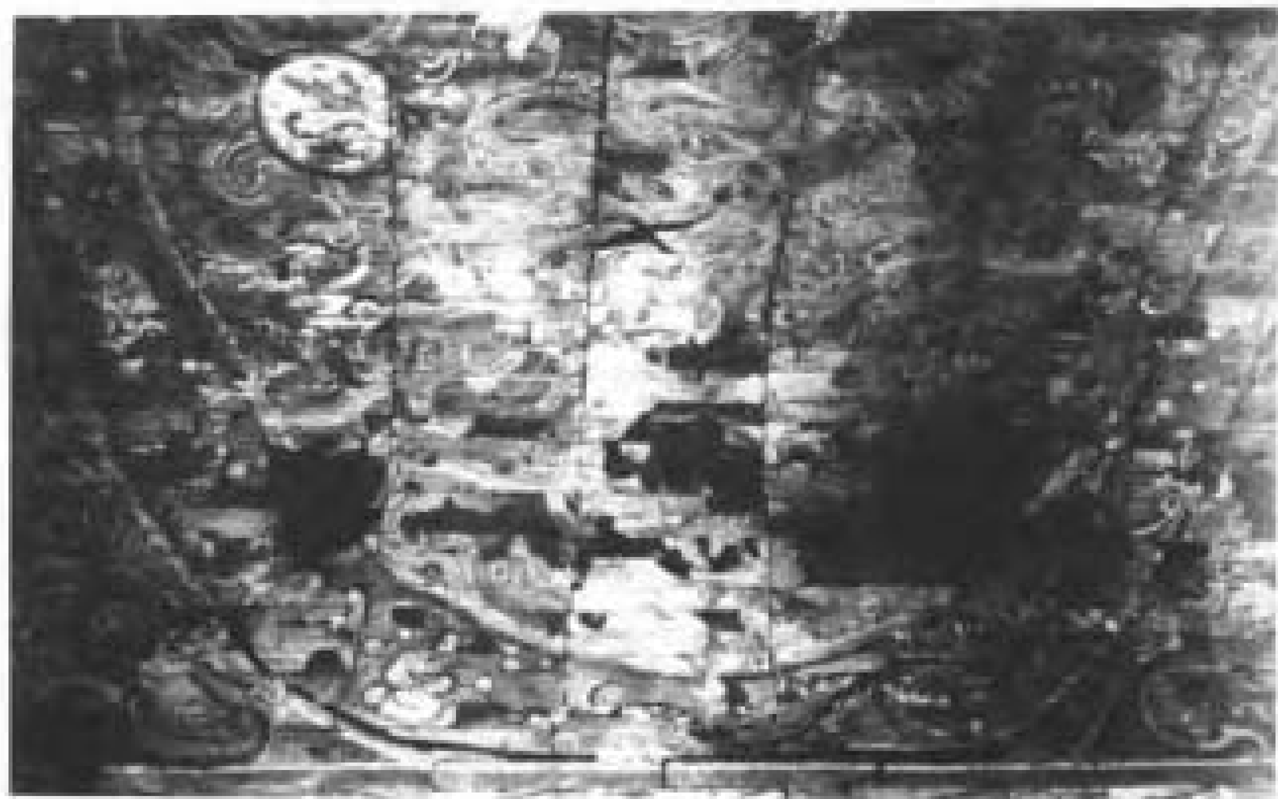


图5 二十八宿图 西汉 壁画 陕西西安交通大学附属小学汉墓出土

描写天象的壁画中，以前者最为丰富和充满着某种激情，如西安、洛阳、平陆等几墓的天象图。

位于西安交通大学院内西汉上林苑遗址的西汉墓，表现二十八宿天象图的大型彩色壁画，是中国迄今发现最早、最完整的天象图壁画(图5)。二十八宿是中国古代天文家观测天象及日、月、五星在天空中运行而选择的标志。据以往的考古资料，在古墓壁画中最早表现二十八宿的是辽代墓。打虎亭东汉墓、千阳东汉墓，虽然也有星图和天体图，但都残缺不全。而这座西汉天象壁画墓构图浑然一体，色彩明艳焕丽，不仅比辽墓壁画早1000多年，而且比国外同类图象早1600多年。该墓主室壁画上部代表天空，下部代表大地。上部壁画以仙鹤、祥云和日月星辰图案为主，还绘有二十八宿星辰及青龙、白虎、朱雀、玄武4种图象。彩云间绘有一组组仙鹤，翔状各异；祥云线条流畅，运笔自如。所绘的二十八宿与《史记·天官书》记述的基本相同，并加绘形象生动的人物、动物等图形来说明各宿的名称，使人一目了然。如"鬼宿"画成2人抬舆，舆上有披头散发的鬼怪，形象生动有趣。

洛阳烧沟61号西汉墓的前室平脊顶，用12块长方砖铺成，并彩绘出一幅狭长的日月星象图；也许这是象征着住宅中的露天庭院。12块砖也就是12幅画面。从右至左看，第1幅为太阳，中有金乌；第7幅为月亮，中有蟾蜍和玉兔。其余10幅均以白粉涂地，以墨、朱2色绘流云，用朱色圆点标出星辰。学术界一般认为这是日月五宫星象图。五宫中，每宫选取几个星宿代表天体。它虽属示意性质，但由此可以了解到当时人们对星宫的认识，在中国天文学史上具有重要意义。

1959年山西平陆枣园村发现的新莽时期壁画墓，墓顶绘云气中的青龙、白虎、玄武，又用红色绘出星宿，共达100颗。同时东侧有内绘金乌的红日，西侧有内绘蟾蜍的圆月。

祥瑞动物中的所谓四灵或四神：青龙、白虎、朱雀、玄武，见于大多数汉墓壁画中，几乎成为汉墓壁画的标志。还有许多祥瑞动物或植物，则借助现实生活中习见家畜、家禽及野兽、野禽；如望都汉墓壁画中的“麞子”、“白兔”、“鸾鸟”、“鸡”，辽阳汉墓壁画中的“狗”。

3. 驱疫辟邪

在《论衡·乱龙篇》中，王充对当时画虎于门榈的作法，指出其目的：“画虎非食鬼之虎也。刻画效象，冀以御凶。”这种流行于当时社会上的用某一种威猛形象来“御凶”的形式，也大量被移入墓室壁画和其他陵墓艺术中。在今天看到的汉代墓室壁画里，有御凶功能或驱役辟邪功能的形象：最多见的是神荼、郁垒、虎、方相氏、包括白虎的四神（另3种是：青龙、朱雀、玄武）等。

卜千秋墓主室厅壁绘一驱邪的方相氏，猪首大耳，双目前视；其下绘青龙和白虎。

烧沟61号墓有3幅大傩图，是现存最早用壁画形式表现大傩的作品：

第1幅绘于主室后壁，是大傩出发前的宴饮场面。一熊头怪兽居中盘腿而坐；左手持一长括武器，似戈，置膝上，右手持角杯饮酒，大概是头戴“黄金四目”面具而“执戈扬盾”的方相氏。此外还有8人；有的相对持角杯狂饮，有的在火炉一侧烧烤牛肉，有的执戟一旁侍立，有的拔剑跨步欲奔。值得注意的是：图上边的空心砖上，用白粉写了3个大字——“恐、恐、恐”；可能是用以惊吓疫后之鬼，以示驱邪。

第2幅透雕彩绘壁画《方相氏打鬼》，绘于前堂和主室间的隔梁以上。画面呈梯形构图，生动传神，富有装饰性。其中心是一虎状巨怪，着黄衣，束红裙，作推拿状；无疑是头戴假面的方相氏。其余作弓步舞姿者，当是指挥十二神兽战斗的



宦者中黄门。击鼓助威者，应是参加大傩的侲子。在等边三角形的雕砖上，各有两只立熊一前一后推拉悬挂的玉璧，皆向中央的方相氏奔驰。作画者为了避免重复，特为后面1只立熊着上绿衣红裙，且手持短刀。图中凡6只立熊，均为侲子蒙兽衣装扮的神兽，有时还透露出人面。图中雕绘的青龙、白虎、天马、蟾蜍等神物，也都是象征吉祥辟邪或与神仙思想有关的祥瑞动物。

第3幅《翼虎吃女魃》与象征吉祥的羊头，绘于墓门内的门额上。图中有一女子，裸露上身，肤色发紫，双目紧闭，长发悬挂在树上。树枝稀疏，叶呈红色，上飞一鸟，似不敢栖落。树上另一枝挂曳地红衣，当为裸女之衣。裸女右有一猛虎，生双翼，前爪踏在裸女头部，张口欲食。

4. 经史故事

经史故事在绘画中的流行，除了西汉武帝独尊儒术，武、宣2帝置五经、十二经博士外，最直接的原因，是东汉明帝令班固、贾逵挑选而由尚方画工画出的经史故事。从现在看到的东汉绘画作品中，经史故事大批量的出现是在明帝之后。经史故事的图绘，其目的也是起到存乎鉴戒、教育世人的作用。经史故事在墓室壁画中不是很多，主要见于烧沟61号墓与和林格尔1号墓。

洛阳烧沟61号西汉墓《二桃杀三士》，该典故出于《晏子春秋》。故事表现了晏婴的智慧和3勇士的跋扈与刚烈；构图采用横带式长卷，笔法粗放草率，形象稚拙生动。

和林格尔1号汉墓的经史故事内容丰富，在中室南、西、北3壁上共画有80多处。集中反映了仁、义、礼、智、信、忠、孝、节等思想。根据众多榜题可识别出来的，有南壁的“晏子”（二桃杀三士），“五子胥逃国”，（勇士）“孟贲”、“王庆忌”、“要离”；西壁的“舜”、“闵子骞”父子、“曾参”母子、“后稷

母姜嫄"、"契母简狄"(周室之母)、"大姜"、"大任"、"大姒"、"秋胡子妻"、"周主忠妾"、"许穆夫人"、"曹喜民妻"、"孙叔敖母"、"晋杨□姬"、"晋范氏母";北壁的"丁兰"、"刑渠"父子、"冉伯牛"、"孟轲母"、"齐田稷母"、"京师节女"、"秦穆姬"、"鲁孝义保"、"楚昭越姬"、"盖将之妻"、"代赵夫人","休屠胡"、"孝孙父"、"三老"、"慈父"、"孝子"、"第者"、"贤妇"、"慈母"、"仁姑"等;中室南壁上孔子见老子的图像中,画有捧竹简的孔门弟子计28人,居前列都有榜题,依次为:"颜渊"、"子张"、"子贡"、"子路"、"子游"、"子夏"、"闵子骞"、"曾子"、"仲弓"、"曾赐"、"公孙龙"、"冉伯牛"、"宰我"。

5. 生平威仪

汉代是一个讲求建功立业的时代,是一个充满进取的精神的时代,所谓"大丈夫当雄飞,安能雌伏"(《后汉书·赵典传》)、"丈夫生不五鼎食,死则五鼎烹"(《汉书·主父偃传》)、"大丈夫居世,生当封侯,死当庙食"(《后汉书·梁统传》),都是这些精神的反映。所以,西汉"宣帝之时,画图汉烈士。或不在其图上者,子孙耻之。何则?父祖不贤,故不画图也"。(王充《论衡·须颂》)汉代人对业绩的重视,必然反映到墓室壁画中。在具体表现时,主要是车马出行和属官、幕僚两个方面。

车马出行　车马出行这一内容在东汉的墓室壁画中最多见,数量多寡繁简不一。如1953年发现的山东梁山银山东汉壁画墓,有榜题为"都亭"的重楼,楼下一人旁题"曲成侯驿",一执戟立像榜题"怒太",车马出行中导骑榜题"游徼",一车榜题"功曹",主车榜题"淳于□车马",后随一车榜题"主簿"。这是一种较简略的车马出行。场面大而车马数量多的,当数安平逯家庄墓、偃师杏园村墓、和林格尔1号墓。

安平逯家庄墓是汉壁画墓中唯一有明确纪年的。墓室中



图6　车马(局部)　东汉　壁画　河南偃师杏园东汉壁画墓出土

的“憘熹平五年”（公元176年）题记，既表明了自身的年代，又有助于其他年代不明确的汉代壁画墓的断代，也有助于汉代绘画各个阶段的研究。车马出行图绘于环绕前室四壁上部，分上下4列，共有车马80余乘之多。场面宏大、浩浩荡荡。车马图的中心部分是最下层的安平王乘车；前导后从，极显富贵。

偃师杏园村墓车马出行图绘于墓室的上部，长12米、宽0.6米，自前堂南壁甬道口，经西壁又衔接北壁（图6）。画面分两列共绘出安车9乘、人物70余个、奔马50余匹。整个出行图由前导、主车和随从3部分组成；色彩浓重深沉，车马行列壮观。

和林格尔1号汉墓壁画，通过大量画面着重描绘了墓主从“举孝廉”、“郎”、“西河长史”、“行上郡属国都尉”、“繁阳令”到“使持节护乌恒校尉”的仕宦经历。这些经历多以大量的车马出行图表现出来，而“使持节护乌桓校尉”出行，又是场面最大的一幅。此图分两部分：过居庸关；出行。过居庸关描绘了墓主由繁阳县赴宁城就任护乌桓校尉时途经居庸关的情景。画面从中室东壁甬道券门上方的居庸关(呈平顶八字的桥梁形式)起，一直延展到南壁、中室北壁；中室北壁上，绘有前任护乌桓校尉持节率众恭身迎候迎描场面。护乌桓校尉出行场面占了墓中前室整个北壁和东、西两壁一半的地方。有主车、导车、“功曹从事”、“别驾从事’、“雁门长史”等文武官员及兵卒；又有钲、鼓、辇车，以及红缨棨戟和斧车。连车列骑，前呼后拥，活现了护乌桓校尉的凌人盛气。

属吏　属吏形象是衬托墓主生前权势和地位的有力内容。和林格尔1号汉墓注重属吏的描绘，仅“持节护乌桓校尉”时期的属吏形象中见于榜题的有：“雁门长史”、“别驾从事”、“左仓曹”、“金曹”、“阁曹”、“塞曹”、“共官掾史”；还有许多属



图7 辟车伍佰(局部) 东汉 壁画 河北望都壁画墓出土

吏官职名称的榜题已经剥落或模糊不清；更有大量的侍卫、随从、奴婢无榜题。

真正具有肖像画意义的独幅属吏形象见于望都1、2号汉墓。望都1、2号汉墓可能是皇族刘氏墓。其壁画没有车马出行的场面，主要描绘了衬托墓主身分的属吏。2号墓壁画多已残损，从残迹上看，内容与1号墓大致相似。1号墓保存完好，壁画绘于前室四壁和前室通往后室的通道两侧，各壁画面均分为上下两栏：上栏为属吏等图像。属武官者皆短衣着鞋，持杖挺立；属文官者皆穿袍冠，拥笏躬身。人物旁边均有墨书榜题，身分一望便知。在前室前(南)壁墓门，左侧为带剑执盾的“门亭长”，右侧为持帚的“寺门卒”。左壁由内向外排列有7人立像，榜题顺序为“门下小史”、“辟车伍佰八人”（图7）、“伍佰”、“伍佰”、“戒火”、“贼曹”、“仁恕掾”。右壁由内向外排列有6人立像，榜题依次为“门下功曹”、“门下游徼”、“门下贼曹”、“门下史”、“追鼓掾”、“□□掾”。后壁通道门的两侧，各绘1坐像；左为“主簿”右为“主记史”。通道两侧共绘4人立像；左为“小史”、“勉□谢史”，右为“侍阁”、“白事吏”。这19个人像均高近80厘米。这样大幅的属吏图像，在汉墓壁画中独一无二。从这些属吏画像可以推知：墓主是官秩在2000石以上的人。

6. 家居娱乐

汉代墓室中能绘壁画者，多是有一定社会地位和有一定财力之人，所以在墓室壁画中反映的生活，也是上层人士的生活。即使墓主人地位不是很高，但他要追求的生活内容也总是向上层看齐。例如，有酒有肉的吃食、有歌舞百戏的观赏、有广室巨宅的居处等等，都是富裕的一些表现。在汉墓壁画中所绘制的家庭生活内容中，处处出现上述所列之事。作为图绘形象，主要是：庖厨、宴饮、歌舞、百戏、建筑等。

和林格尔1号墓的庖厨图内容丰富。3个耳室的壁上，画着那么多的男奴女婢，忙于汲水、洗涤、酿造、宰羊、击牛、烹饪。厨房里挂着鱼、肉、肝、肠、肺、鸡、雉、兔，摆满了釜、镬、盆、钵、瓮、食案、列鼎、盘、奁、盒、碗、勺及盛放耳杯的架子；真是琳琅满目。厨房外有饲养鸡、鸭、鹅等的禽舍。

洛阳西工东汉墓壁画损伤较严重；但东壁的夫妇宴饮图却有与众不同之处：它描绘一个中等家庭的宴饮生活，着意夫妻亲昵的生活细节。画中横栏下，帐幔高悬；帐内斜着一矮榻，夫妇两人端坐其上。男子黑冠红袍，手端一盘，侧面与女子相觑，似有相让之意；女子高束髻，穿白地红花长袍，侧目与男子相遇。榻后屏风曲折，屏风后一侍女露头凝视主人。榻前横设一几，上摆盘、盒、耳杯。几前侍立一女，衣着朴素，持勺向一侧奁内作舀状。在汉墓壁画中，这算温存亲热的小家庭气氛的画了。

乐舞百戏也是汉墓壁画中常见题材；如打虎亭2号汉墓、和林格尔1号墓、辽阳汉墓群，都有出色的画面。

1960年–1961年发掘的河南密县打虎亭2号墓，中室北壁上部的宴饮乐舞图；有宴饮、舞乐百戏、出行、庖厨、侍奴、角抵等图像。画面宽7.26，高0.95米，横带式画面。观赏者分上下两排（上一排为正面，下面一排为背面）。中间安排百戏演出。乐舞百戏，宴饮庖厨等规模之大，在其它东汉壁画墓是少见的。

和林格尔1号汉墓中室北壁村舍图的下方，前室北壁左下方，中室东壁宁城护乌桓校尉幕府图和西壁、后室西壁卧帐图都有宴饮图。其中男艺人赤膊，束髻，肩臂绕红带，动作紧张优美，矫健灵巧；非常有特点。

辽阳壁画墓除车马出行外，多以家居宴饮、百戏舞乐为



图8　舞者　东汉　壁画　辽宁辽阳北园3号汉墓出土



图9　建筑图　东汉　壁画　河北安平逯家庄壁画墓出土

主要题材(图8)。1986年发现的北园3号墓中，有一幅保存较好而场面热烈的宴乐图。观赏者着黄衣或紫衣，而舞乐者皆着露门袖的红装。其中最生动的是位于画正中的舞者；其飘拂的白色长袖、翻动的红色衣襟，似乎将全场的欢乐情绪都集于一身。将舞者如此突出的描写，在汉代壁画墓中是极为少见的。

汉画中的宴饮舞乐内容，总有庖厨和楼阁与之相配，组成一个完整而协和的空间；因此，汉画中的建筑图也总是作为一种场景出现在人物的活动中(图9)。作为纯粹的建筑图来出现，除了画像砖、石中有几幅外，壁画有代表性的，就是安平逯家庄的一幅。安平逯家庄壁画墓的耳室绘出了墓主的属官和宅院。其中有一座规模宏大的建筑，周绕围墙，高耸的望楼红旗飞扬，好象一座设防的坞堡。整幅图为俯视构图，很好地再现了层次深远的多重院落；鳞次栉比的房屋的重复排列，对比强烈的白墙黑瓦，产生特有的节奏和气势。这幅建筑图是汉墓壁画中气势最大、描绘最出色的。

7. 生产活动

庄园经济出现在西汉后期。庄园经济首先使权贵富豪得利，他们通过巧取豪夺兼并弱小者和农民的土地、山林川泽，造成社会经济的畸形发展。但就这种新的经济形式的另一面而言，则是引发了一个更深刻的文化内容。在削弱了兼并和掠夺的内容、手段后，一种类似庄园经济式的私人田园，便是以满足个人需求而出现。我们在汉画中看到的，更多是趋向于田园式的生产活动；这些生产活动的画面主要包括农耕、桑植、畜牧、渔猎等。

和林格尔1号汉墓后室南壁上有一面大幅壁画，画的是一座山峦环抱、疏林掩映的庄园：中间有廊舍、坞壁、厩棚和栏圈，畜养着马、牛、羊、猪、鸡等；近旁有园圃和车库；右前



图10　楼阁山景　东汉　壁画线描摹本　内蒙古鄂托克旗巴彦淖尔乡凤凰山1号墓出土

方的山前山后均有农人扶犁耕地，还有采桑、沤麻的场景。庄园生产的细节，在3个耳室的壁画上得到更详尽的描述；向人们展现出东汉晚期经济发展的一个侧面。

反映庄园经济最典型的是内蒙鄂托克凤凰山东汉中期墓。壁画内容既不是生前显赫的地位的再现，也不是追求死后升入虚幻的仙界，而是完全描写现实生活，多以墓主人宴饮、射猎、赏舞乐百戏等为主题，表现出一种悠闲自得的情趣。壁画以一庭院为中心。庭院正面画四阿顶式房屋3间；房屋之间有游廊相连。院两角各有1阙式望楼。前墙两侧各开1门。院内是舞乐百戏、宴饮观赏。院之一角望楼外绘一台榭，以立柱和斗拱支撑（图10）。台榭上3女在舞蹈，3男张弓引箭射飞鸟。台榭下有一水池；池中有水鸟，池旁是犁田图像（残缺）。台榭外为起伏的山岭；山上有雀鸟在飞翔，山中有人持鞭放牧牛、马、羊等。庭院外有车骑往来和牛车在作运输。

在鄂托克旗西汉晚期的壁画墓中，不仅有宴乐图、牧羊图、射猎图，而且出现冶铁作坊；这也从一个侧面证实了中原文化和游牧民族文化的交流和融合。

四 汉壁画墓的绘制

(一)绘制过程

汉墓壁画的绘制过程，大致上可分为如下3种类型：

1. 空心砖结构的墓，造墓之前，往往先在空心砖上粉底、编号，然后拼合起来。按照粉本图样，墨勾轮廓，画出线条，再用矿物质颜料平涂或点色成画；最后根据设计方案按照编号砌成墓室。这种类型以洛阳卜千秋墓、61号墓、八里窑为代表。

2. 用小砖构筑的墓室，只能在建成以后，再粉底绘制壁



画。大部分汉墓壁画都是这种类型，而以和林格尔1号墓为代表。

3. 用石板构筑的墓室，一般也是建成以后再粉底绘制壁画。但如果石板本身比较平整光滑，也常常不粉底而直接在石板上绘制。辽阳汉墓壁画大都是这种类型。还有的是在凿空石山的整体石室墓中粉底绘壁画，如商丘永城汉墓壁画。

一般说来，第1种类型可以在地面上绘制，场地开阔，光线明亮，时间宽裕，画工可以较多地发挥技法，因此大多画得较为精美；第2、3种则只能在地下完成，受墓室空间狭窄，依靠微弱灯光及入葬时间紧迫等不利因素的限制，画工难以施展技能，故大都画得较为简略草率，在墓顶、墙脚、角落等部分尤甚，但幸好这些地方都是壁画内容的次要方面。

(二)绘制技法

汉墓壁画都以毛笔为工具，以墨为主要材料，使用化学性质稳定的朱、绿、黄、橙、紫、青、白等色矿物质颜料，有的在颜料中掺合有胶质物，因而颜色经久不变，发掘时色彩还很鲜艳。在绘画技法上，汉墓壁画发展了周秦至西汉早期宫廷壁画上墨线勾勒轮廓再平涂色彩的手法。前期的色彩更为瑰丽，用笔工细。至东汉晚期，出现大笔挥洒的写意法以及不勾轮廓而直接施色的没骨法、单色线勾和白描法。有的画面中，如望都1号墓的属吏人物，还使用了能表现出质感效果的晕染法。在构图上，摆脱了周秦以来呆板的图案式横向排列的形式，开始讲究比例和透视关系。有的铺天盖地，满壁飞动，极力表现广阔的时空和盛大的场面；有的则均衡疏朗，无须背景，注重人物形象的刻画，精细描绘复杂而微妙的性格特征。甚至可以极言：以后中国画的各种技法都可在汉墓壁画中找到渊源。

在现存的几十座壁画墓里，永城柿园墓、洛阳卜千秋墓、



图11　白虎　西汉　壁画　河南永城柿园汉墓出土



图12　朱雀　西汉　壁画　河南洛阳卜千秋西汉墓出土

和林格尔1号墓、望都1号墓、安平逯家庄墓等，因艺术特点的突出而最具典型。

永城柿园墓是至今所见等级最高的纯壁画墓(王陵)。5米长的龙，以委婉、流畅、工稳的线条勾出，表明汉初在线的使用上已有相当水平（图11)。朱雀和白虎的造型准确生动，特别是在朱雀的羽翎和白虎的毛皮的表现上很有质感，表明汉初绘画有较强的写实能力。此外，在山的描绘上，以类似假山的石形为山的代表，与梁孝王筑兔园以石为山的构思相一致；此墓中的山石可称得上中国绘画中最早画石的作品。此墓壁画作于景帝至武帝初年，技艺精湛，使我们对汉代的绘画成就有了新的认识。

卜千秋墓壁画，以长卷的方式展开，描写了墓主夫妇在仙人和神怪的伴随下升入天界的情景。横幅展开的画面以漩涡形的流云，将各种飞翔或奔驰着的动物、神灵联系在一起；加强了天体运行周而不息的感觉。画面充满活跃动荡的势态，各种形象生气盎然。画中的线条富有精细、畅顿等不同变化。如在伏羲的蛇身、黄蛇、舟形蛇、白虎的背和尾、朱雀的颈和项等处，线条劲细有力，工整平稳；但在朱雀尾、云气等处，用线是一笔之中有数处变化：既有粗细变化，又有运笔速度上的差别(图12)，而白虎身上的花纹则是由精细和粗率两种线描组成。

和林格尔墓壁画内容之丰富，不仅在汉墓壁画中，而且在各代墓室壁画中都首屈一指。其车马出行图，有如连环画长卷或全景画，环绕四壁，逐步演进，高潮叠起，浩浩荡荡，是至今所见最为阔大壮观的出行图。128人，129匹马、10辆各类车的盛大场面多以鸟瞰的形式表现；将这种庞杂的内容，在画面上安排得有虚有实，有疏有密，有分有合，因而显得自然、协调，表现了广阔浩瀚的边塞风光和人喧马叫的豪华



图13　马群　东汉　壁画　内蒙古和林格尔汉墓出土



图14 门下小史 东汉 壁画 河北望都壁画墓出土

排场。主车与从车、从骑、随员的聚散呼应，更是画面富于节奏感。马匹在行进中的种种姿态变化，又于雄壮中略增几分妩媚。全图并非全用墨线或线条勾勒形体，故用于马腿、马鬃上的墨色，往往起到画龙点睛的作用。另外，如《护乌桓校尉幕府谷仓》中的一带剑人物，是以色造型的一件作品：用一片红色画出身体，只在头部、衣领、足部用了简略的几根线。用色表现体积，汉代绘画中并非孤例。但像这个带剑人物，用色表现体态造型较为准确实属难得；不多的几根线用得也讲究，如人物头部仅仅几根线，就形象地勾画出一个血气颇盛的中年壮汉和带有几分凌人之气的小军吏。此墓中的《牧马图》（图13）和《牧羊图》，马群生动有力，子母羊则充满浓烈的母子亲密之情。

就人物画而言，望都1号墓的技巧最为成熟。其中的25个不同身份和地位的文武官吏，集中画在墓室前室里，象征墓主人生前办公衙寺的情景。画工严格根据人物的身份和地位来经营其在画面上位置、决定其身材的大小，更有意通过形象服饰、动作等外部特征，以及眼神等面部表情，来表现不同类型人物的性格和气质。如分坐于内朝门口两侧矮榻上的“主薄”、“主记史”和“门下功曹”等官吏气度雍容；而守卫门口的“寺门卒”、“门亭长”则怒目圆睁，有剽悍之气；护卫开道的“车门伍佰”粗鲁不文；而作为刀笔吏的“门下小史”面相白胖，眉清目秀，谨小慎微的品性跃然墙上（图14）。这些人物均单个独立，不加背景，形象处理都采用四分之三的侧面造型，使动态和神情得到简洁而充分的表现。人物造型以线条为主，兼施渲染以表现明暗体积，着色不多，用笔肯定；面部线线严谨、精细、圆润而有弹性；衣纹粗线则连勾带染，流畅醒目。这些肖像也许间接反映了已不可复见的汉代宫廷——如麒麟阁纪功性肖像画——的格局；标志着汉代

人物肖像画的水平，亦为魏晋南北朝人物画大发展的前奏。此墓壁画比较注意人物眼睛的描写，能根据各种人物的身份作不同的刻画。如作为卫卒的“辟车伍佰”就画得须目怒张、双目圆睁；主要幕僚们站立着，微微垂下眼睛，显得不卑不亢；而门下小史地位低卑，所以画成低眉垂眼，呈恭谨惶恐之状。绘画用线均匀流畅，如丝如缕，遒正紧劲。可以看出作者无论是专业画师或民间画工，都具有相当的功力。绘于前室两壁的麞子，用笔简略疏放；轻重缓急、抑扬顿挫，画得颇为潇洒自如。尤为别致的是，从头后部至尾端的一根粗墨线条，产生了有如浮雕般的光影和立体感。这是望都壁画独具匠心之处。这一技法并非是神来之笔或即兴式创作，而是反映了汉代已有的一种成型的表现手法。除此墓的动物画广泛应用此类技法外，辽阳北园汉墓中的吠犬及后世绘画中如嘉裕关魏晋墓砖画中的动物画，也普遍应用这一技法。

辽宁省辽阳为汉代辽东郡故地，汉代遗址不少；汉墓壁画也时有发现，题材多为车马出行和乐舞。辽阳地区汉墓壁画，有别于其它地区先以白灰作底，再施以色彩和勾墨线的作法，而是用赤、黄、青、绿、紫、白、黑等各种颜色，直接绘于青色页岩的壁面上。为了增加立体感和光影效果，往往又于墨勾的轮廓线上渲染色彩，因此有一种特殊的肌理及艺术效果。而由页岩岩壁这种特殊材质所造成的枯涩和笔断意不断的线条，产生出一种后代画家着意追求的劲细、苍健的笔法。

1984年春发现的河南偃师杏园村东汉壁画墓，共有安车9乘、马50余匹、人物70余个。此墓《车马出行图》很有特点。马通体用黑色颜料或棕黄色颜料涂绘，马缰绳、马笼头、马肚勒等，则分别用红色（黑马）、黑色（黄马）勾出，整个画面显得深沉、浑厚、饱满，马都有很强的体积感。



图15　车骑　东汉　壁画　河北安平逯家庄壁画墓出土

河北安平逯家庄墓的大型《车骑出行图》（图15）和《建筑鸟瞰图》是其它汉墓壁画罕见的。逯家庄墓壁画按照实际生活，将不同内容分别画在不同墓室和位置上，增加了它的现实感。画工在对透视的运用上表现出较高的水平。《建筑鸟瞰图》和《车骑出行图》都采用左侧面鸟瞰的角度，府第的纵深远近，甚至左右两轮的前后关系，都交待得十分清楚；这在其他汉墓壁画中是罕见的。建筑物使用了界面手法。车轮特别圆，可能使用了圆规；但不画辐条，以显示飞奔之势。此墓的马匹也通体以色画成，缰、勒等用色线画成。与洛阳偃师杏园墓马匹的区别在于：杏园墓之马饱满而具体积感；此墓马轻灵而更具运动感。逯家庄墓的马通体所绘之色并非满涂、浓厚，而是根据笔势有浓淡之分，色线也画得较为自由；故有一种轻灵、飘举之感。

第三节　帛画和其他画绘

一　帛画

1. 帛画的发现和分布

今存秦汉时代的帛画，仅有20世纪50年代以来考古发掘出来的20幅。它们的年代全部在两汉。

50年代以来，对甘肃省武威东郊的磨咀子一带西汉晚期至东汉的墓葬72座，多次进行清理和发掘。其葬具多为柏木素棺；有的棺盖上放置着画有简单图像的帛画，重要者有3幅。

1972–1974年，湖南长沙先后发掘了马王堆西汉墓群，共得帛画13幅。其中1号墓棺盖上放置一幅内容丰富的T形帛画，3号墓除了棺盖上有1幅内容和形态近似1号墓的帛画外，



又在内棺左、右侧各得1幅帛画，分别定名为《车马仪仗图》、《车马游乐图》。还发现划船、导引、天文气象杂占、社神、丧制、卦象、建筑等内容的帛画9幅。

1976年，山东临沂金雀山9号西汉墓也出土了1幅帛画。1978年，金雀山13、14号西汉墓又出土帛画残片各一。

上述发掘，加上1981年广州象岗南越王墓出土的帛画残片，共得汉代帛画20幅。

从年代先后上看，以上帛画以马王堆3号墓的12幅最早(公元前168年下葬)，马王堆1号墓者次之(比前者晚数年下葬)，金雀山墓者(前140年－前87年间下葬)和南越王墓者(墓主为第2代南越王赵昧，前128年－前117年间卒)为后，磨咀子墓者最后(东汉)。

从地域上看，所有帛画均出土于当时的边鄙地区，远离政治文化中心——关中(西汉)和中原(东汉)。但4个出土地点又都属边鄙中的要地：长沙(当时称临湘)是西汉长沙国都所在地，且马王堆墓主又是长沙国第2任丞相、始封轪侯及其妻、子；临沂西汉时属东海郡，东海郡原属西汉楚国，后汉武帝削藩夺为中央直属；广州(当时称番禺)为西汉南越国国都，象岗墓主为第2代南越王赵昧；磨咀子属武帝新辟边郡——武威郡，为通西域及阻断匈奴和羌人联系的战略重镇、丝绸之路要冲。这4个地方今天又都是重要的汉墓集群地，出土过重要而又数量巨大的考古文物。

马王堆1、3号墓T形帛画，根据两墓中分别出土的遣策，当称为“非衣”。它们具有与衣服相近的质料——丝织品，与衣服(尤其是当时死人所穿的对襟)相近的形状——T形，与衣服相近的作用——覆盖；但又并非穿着用衣。非衣的作用是在灵堂高悬祭祀，出殡时在行列中高举招魂，入葬时覆在棺盖上安魂。

其他所有帛画皆无遣策可证明当时的称谓，但不妨从马王堆非衣上类推。金雀山墓和磨咀子墓的6幅帛画与马王堆非衣的作用是一致的，所以都可称为非衣。只是形状上尽去两袖而成长条状，画面内容也趋于简单，故可视为非衣的简化。如再深究，磨咀子非衣在画面上还有文字，书写着墓主人的籍贯和姓名；这种画面和文字并存的非衣，是一种过渡形式。此外，还有一些长条状丝织品或麻织品也具有非衣同样的作用，却完全没有画面，而都书写着墓主人的籍贯和姓名，当为非衣的变异形式。

2. 主要帛画的内容和艺术性

马王堆1号汉墓非衣帛画　这件绘画作品以升天为中心的内容，从上而下，分为天上、人间、地下3大部分(图16)：

天国部分的形象　帛画的上部，即有两袖的部分，绘日、月、金乌、蟾蜍、玉兔等图像，无疑象征天国情景。天空中，有烛九阴的烛龙（蛇身人首神）、升龙、扶桑、飞人，有象征长寿的仙鹤，有骑异兽（“天马”，又名“飞黄”）的司铎（兽首人身的怪物），日、月之下各有可载人升天的巨龙（“应龙”），在阊阖（天门）有把关的两只豹和守阊阖的神“帝阍”。而天国的主题，是以墓主人轪侯夫人奔月上天成仙的图形来体现。

人世生活　帛画虽然只截取了人间生活的两个场面，但却细腻地描写当时的生活真实。①轪侯夫人：一妇人拄杖侧身而立，当是墓主人轪侯夫人无疑（其形象与墓中所发现保存完好的女尸一致）。她的前面有两个男仆举案跪迎，右侧有3个侍女拱手相随，衬托了她的尊贵地位。轪侯夫人的发髻上，插有长簪，簪首的白珠垂于额前。这是汉代贵妇人特有的首饰，《续汉书·舆服志》所记载的后、夫人服饰，都提到这种饰以白珠的首饰。夫人和侍女所穿曳地长袍，均为曲裾；形制与墓中所出实物一致。6个人物均着长袍，但从色彩和质料



图16　軑侯妻墓非衣帛画
西汉　帛画　纵205厘米，
上横92厘米，下横47.7厘米
湖南长沙马王堆1号墓出土
湖南省博物馆藏

上分出尊卑：夫人的带彩色花纹，3个侍女的分别为黄、红、白3色，两个男仆则各为红色和青色；以侍仆的单色衬托出夫人的彩色。②祭祀的场面：7个戴刘氏冠的男子拱手对坐，作默哀祈祷冥福状。前侧陈列着3个鼎、2个壶；后侧陈设着食案，案上摆满成叠的耳杯等食器，并有1个旁加横杆、上置锦袱以备抬送食品的用具。

冥间（地下世界或水下世界） 赤身裸体的巨人禺疆，双脚分别踩在两条或红或青的大鱼脊上；跨下有1条赤蛇首尾分别蟠于两条龙的尾巴。巨人两侧，各有1头口衔灵芝的大龟象征着长生不老。龟背上各立有1只鸱鸮，亦表明是阴间景象。联系到楚旌幡、金雀山旌幡，凡地下情景，均与水有关。

正如生死截然相反，强烈的对比是这幅作品的一大特色。在色彩上和内容上尤为明显。帛画的世界里，人所居住、活动的地方的狭小，与由神怪们充斥的无边无垠的空间形成鲜明对照：在神怪的空间里，各色各样奇幻的形象，飞动交叉的线条，鲜亮的红色与浓重的青黛、深棕色形成强烈反差，加深了这个空间的神秘莫测与不安定感。而在人间，墓主人及其随从、侍宴等几部分，因是生活中事，画得平稳、写实；轪侯妻的蹒跚、侍从们的恭谨都描绘得既生动又得体。在线的应用上，能根据需要使用不同的造型手段。如人物的面部和衣冠，画得精细、准确、稳健；其余如龙、帷帐等，则画得粗犷、豪放。制作上，先以淡墨起稿，再施各种色彩，最后勾以墨线。敷彩以平涂为主，但在一些地方如扶桑树，人物面部、衣服及帷帐等，也略加浓淡渲染以表示阴阳凹凸。

帛画的笔法显示出技巧的成熟。人物面部描线和衣纹线，精秀又流丽。鹤、龙头、龙爪的描线坚劲有力；龙、蛇和鱼的鳞纹，华盖、壶、鼎等处的线条则富有粗细变化。有些部分甚至不用线，而是所谓勾勒法和没骨法的结合；如大小太阳全



图17　墓主人（轪侯子墓非衣帛画局部）　西汉　帛画　纵233厘米，上横141厘米，下横50厘米　湖南长沙马王堆3号墓出土　湖南省博物馆藏

以朱色涂成，日中金乌以全黑涂成。全画大部分是先涂上色彩，再加描线，也有些部分是色上加色，点染自由；达到了阳刚和阴柔、精细和粗放、严谨和洒脱的结合。它在整体上以深暗的暖色为底，以墨线为骨干，穿插和点缀朱红、白粉、粉中加青等色彩，时用原色，时用调合色；产生诡谜斑斓的效果。

马王堆3号墓非衣帛画　马王堆3号墓非衣帛画比1号墓的略大，形状和内容大体相同；说明当时有一定的规格和模式。但它残破，画得也比1号墓粗糙；可能与3号墓主下葬较仓促有关。但此帛画的人间部分艺术性很高。人间部分为男墓主出行图。此图所绘墓主人脸部基本上是正面像，因此他的神色、五官特点等都很清楚；他身体略胖，着长袍，戴冠佩剑、袖手缓行。前面3人作恭谨迎状，后有6个属吏随行。这是一个有权势的、从容不迫又颇有计谋的人物形象。从肖像画的角度看，它超过了轪侯夫人图，而且直逼后世人物画（图17）。

马王堆3号墓《车马仪仗图》　《车马仪仗图》彩绘帛画，长212厘米，宽94厘米；画有车马仪仗的盛大场面。中心人物为戴刘氏冠、穿长袍、佩宝剑的墓主。周围计有属吏20人，侍卫近30人，4个步兵方阵共112人，车骑40余辆，骑从100余匹，再加上击鼓鸣金者4人，共计300余人、200多匹马和数十辆车。这幅《车马仪仗图》与汉墓壁画中常见的车马出行图不完全一样。它描绘的不是行进中的车马行列，而更像是一种出征前的检阅场面。属吏、侍卫、步兵、车骑从不同方位面向位于左上方的墓主人，烘托出了军事长官的威严。这幅帛画是我国目前所见的时代最早描写现实生活大场景的绘画作品。

马王堆3号墓《导引图》　在同样具有较高艺术性的作品中，马王堆3号墓还有一幅与医学，更确切说与早期长生术



图18　导引图(局部)　西汉　帛画　纵53厘米，横110厘米　湖南长沙马王堆3号墓出土
湖南省博物馆藏

气功有关的作品——《导引图》。因是练功的示意图，故图中44个人物的动态既要确切又要不同。从保存较完好的一些人物看，这些形象都是造型上的写实和画法上的写意相结合。就今天的眼光来看，也是很精彩的人物画(图18)。

金雀山墓非衣帛画　山东临沂金雀山墓非衣帛画也以升仙为主题，也分为天上、地面、地下3部分，但是，象征天堂的天空在日月下画了3座仙山，当为传说中的渤海蓬莱、方丈、瀛洲3仙山，表明墓主生前未竟心愿是死后到达海上仙山琼阁；人间部分出现乐舞场面，纺纱场面，角抵表演。与地处荆楚之地的长沙相比较，这件帛画反映的是自战国以来流行于燕、齐之地的蓬莱神仙体系的内容。

磨咀子墓非衣帛画　甘肃武威磨咀子墓非衣帛画的形状和大小同金雀山。它的图像往往只有天国部分；而天国部分所画，是东汉最流行的日、月，金乌、蟾蜍、玉兔、九尾狐、白虎等。这些内容正好是当时西王母崇拜的最常见之物。

二　漆画、色油画及器绘

秦汉实物绘画最重要的种类，无疑是秦宫遗址壁画、汉代墓葬中的帛画和壁画。其他依其载体上还可分为：秦铜车马彩绘、漆棺彩绘、木板画、陶绘、石画、砖画、铜画、布画、纸画、竹画、贝壳画等。

1. 铜车马彩绘

1980年，考古工作者在秦始皇陵西侧发掘了一个车马葬坑，从中出土了两乘彩绘铜车马。[③] 它们虽是陪葬之物，但应是仿照秦始皇生前实用坐车制成，故车体及彩绘的作者应为秦宫工匠。它们尽管在地下沉睡2100多年，但仍光彩夺目。俑、马、四通体敷彩，与雕塑本身相得益彰。两乘铜车马，分



别名为“轺车”、“安车”。以下以安车为例说明其彩绘艺术成就:

变体龙戏凤纹　是安车的主题图案，分别见于车藩四周箱内外两面、蓬盖里、车门内等多处。成为夔龙戏凤，凤夔纠结；成为双夔纠结。以蓝、黄、黑、白色绘成，色调偏冷，显得典雅高洁。其它辅助图案为流云纹、网格纹。流云纹线条流畅生动，网格纹严谨不繁。整体上看，彩绘车马有一种素雅高贵的美。

以龙为题材入画，在秦代美术中占有很重要的地位。这辆铜车的夔龙为变形的纹样，近似云纹，可能与秦始皇求仙思想有关。

2. 漆棺彩绘

湖南长沙马王堆1号墓的棺椁有椁室1个，套棺4个。套棺第1层为黑漆素棺，第2层为黑地彩绘棺，第3层为朱地彩绘棺，第4层为锦饰内棺。中间两层的漆棺彩绘不仅是秦汉木画中最重要的作品，而且在整个秦汉实物绘画中都是罕见的佳品。

黑地彩绘棺的外表，通体用油调和色彩绘制了流动变幻的云气纹和多达上百个形态生动的神怪、珍禽、异兽穿插其间；有仙人、蛇、鸾鸟、鹤、豹、枭、牛、鹿、马、兔、多尾兽等。其中以一个怪神出现的次数最多，共计57次，占总数的一半以上。这个怪神无处不在，并且在这个神异世界中居统帅地位。它吞蛇，衔蛇，操蛇，降豹，人立，对舞，弹奏，射鸟，捕鸟，奔驰，骑兽，禽鸡，斗豹，捕猎，相逐，休闲，腾云，索物，双舞，对奏，骑马，格斗，捕兔，举臂，相峙(图19)。这些图像中的个别形象，将其与历史文献中的片断记载进行比较解释，是比较容易做到的；但将图像的全部内容联系起来作确切的整体解释，却缺乏可信的文献依据：可



圖19　怪獸騎羊　西漢　色油畫(局部)(用油料調顏料繪于黑漆棺上，畫面上可見筆觸及顏料堆積的厚度)　棺長256.5厘米，寬118厘米，高114厘米　湖南長沙馬王堆1號墓出土　湖南省博物館藏



图20　山鹿　西汉　色油画(局部)(用油料调颜料绘于红漆棺上，画面上可见笔触及颜料堆积的厚度)　棺图纵53厘米，横69厘米　湖南长沙马王堆1号墓出土　湖南省博物馆藏

能全部图像内容所依据的神话已经失传。在整个彩绘中，只有这个怪神才是理解全部内容的钥匙。它的面部似羊非羊，似虎非虎，顶竖长角，兽身长尾，往往衔蛇操蛇，形象与长沙、信阳等地楚墓中口吐长舌、头有鹿角、两手操蛇的镇墓兽有相同之处；可能亦为辟邪驱鬼之神。它短袖露肘，据《史记·叔孙通传》“服短衣，楚制”，可见呈楚地形象。

朱地彩绘棺的外表，以朱漆为地，又以油调和青绿、粉褐、藕褐、赤褐、黄白等明亮色彩，绘制青龙、白虎、朱雀和仙人等祥瑞图像。盖板的画面没有边纹，主体是对称的2龙2虎相斗图像。2龙首相向，居于画面中部的上方；身各向两侧蟠绕，尾伸至左右两下角。2虎相背于2龙之间，分别攀在龙首之下，口啮龙身。龙为粉褐色，用赭色勾边，身披麟甲而有三角弧形斑纹，斑纹内填以绿色图案。虎为赤褐色，形象写实，尾部加饰流云。头档的画面主体是一座图案化的仙山。仙山作等腰三角形，顶立于画面的中央。山的两侧各有1鹿，昂首腾跃；周围饰以缭绕的云气纹（图20）。足档的画面主体为双龙穿璧图像。白色的谷璧位于画面中央，两条带酱斑的藕色绶带将其自上而下拴系，绶带的末端分列在画面的下侧。两条蜷屈的龙穿璧而过；龙首相向于璧上方的绶带两侧，龙身为粉褐色，披麟甲而有凤羽，巨目利牙，虎爪蛇尾，双角较小。龙的近旁加饰藕白色的云气纹。此图像与马王堆1号汉墓旌幡的双龙穿玉璧画面有相似之处。棺左侧面的画面正中绘一座赤色的山。山两侧各有1粉褐龙；龙首相向于山的上方，龙身均呈波浪起伏状。左侧龙首之后，有一酱黑斑纹的赤褐色虎；虎身向左，张口回首；其旁加饰云纹。龙尾之前，有一只云形花斑的藕褐色伏鹿；鹿首向左，两角粗壮，四足翘举。右侧龙首之后，有一只朱雀，呈展翅欲飞状。龙尾之前，有一个粉褐色的仙翁，头发斑白，两手攀龙身。棺右侧的画面为



繁复的勾连云纹。这两幅漆棺彩绘若综合来看，前者主题当为辟邪，后者当为升仙。

3. 漆箧彩绘

最重要的竹器画——漆箧彩绘《孝子故实图》，1931年6月出土于朝鲜平壤附近的汉乐浪郡东汉彩箧冢。在箧身四周及边角画以历史人物和孝子故事，共94人；多有榜题，分别是：吴王、侍郎、美女、皇后、楚王、侍者、美女、丁兰、木丈人、孝孙、孝妇、李善、善大家、侍郎、侍者、使者、郑真、孝子、渠孝子、侍郎、魏汤、汤父、令老、令妻、令女、青郎、孝惠帝、商山四浩(皓)、大里黄公、侍郎、使者、纣帝、伯夷、神女、皇帝……。人物形象榜题之多，乃秦汉实物绘画中罕见。这件作品也是在光泽的黑漆面上用红、褐、桔黄、黄绿等多种色油画成，直接用色线勾勒。人物面部和手用线轻描，衣着用笔粗拙。设色厚重，统一而有变化。人物以屏风或坐具分为数组，同组人物通过交谈或眼神来表现对等或尊卑、上下关系。造型上多取坐势；动作主要在上身，尤着意于手和眼的表现力。其中，邢渠哺父的场面非常动人。邢渠一手捧钵，一手持匙，给老人喂食；老父须眉花白，两手扶膝，状颇吃力。

4. 木器画

秦汉的木器画数量较多；主要出土于甘肃的天水、武威、居延，湖北的江陵，江苏的邗江。

天水放马滩14号秦墓出土木板画两幅，绘于同一木板的两面。木板长12.7厘米，宽5.8厘米。正面用墨线绘一虎拴在一树上。虎为全侧面；仅右边的前后肢，前肢伸，后肢屈，回首翘尾，奋力挣脱锁链而作咆哮状，连树也被牵扯向虎暴跳的一方。用笔极其简练娴熟；寥寥数笔，虎的动势神态已跃然而出。



图21　相扑图　秦　木篦画　湖北江陵凤凰山秦墓出土　江陵市博物馆藏



图22 羌人图 东汉 木板画
甘肃武威磨嘴子第7号墓出土
甘肃省博物馆藏

江陵凤凰山秦墓出土木梳和木篦各1件；其上部均呈弧形，两面均加漆绘。木梳的一面表现宴饮场面，主客相对席地而坐，中间立着两个挽髻着裙的侍女；另一面表现歌舞场面，1舞女起舞翩翩，1歌女伴唱，1男乐师演奏。木篦的一面为送别情景，另一面为相扑争夺瞬间（图21）。每一面的人物各在2-4人，但有主有从，互相照应。画工利用梳篦上部的半圆形画面安排构图，成功地突出主要人物。运笔流畅自如，尤其在舞女的长袖上，表现出熟练驾驭线条的能力。

东汉的木板画主要有3幅：《一吏一马图》、《羌人图》、《主婢图》。它们分别出土于甘肃省的居延遗址或武威汉墓。居延和武威，是汉武帝开拓的边关旧地。上述木板画的年代约为西汉后期至东汉后期之间，折射出汉代经营河西四郡的痕迹和西北边关风情。

《一吏一马图》出土于居延金关遗址，由两块木板拼合联缀而成。画中墨绘骏马1匹，系于树下，体魄高大。马后一人，侧身向马，中年微须，便装长襦，手执短鞭：一派边关官吏气势。树直立，微枝，露根。上方飞鸟，几只惊空而过，几只栖落树梢。远处，又有几个符号状人物奔走。整个画面透露出边塞所独有的空旷寒苦气氛。画风古拙夸张，带有速写性质；但有的细部刻画却有相当认真，如马的眼眶隆突，吻部叱咧，细颈长腰，毛齐肃，使良种马的特征与桀骜不驯的情态跃然而出。

《羌人图》（图22）出土于武威磨嘴子7号墓。用墨线画一羌人男子形象：有须，披发，瞪视，短袍，窄袖，窄裤，着鞋，左手下握，右手举起握拳作挥动状；羌人的强悍气势呼之欲出。

《主婢图》出土于磨嘴子5号墓，图绘于墓中木屋模型的前壁木板上。作为冥器的木屋模仿墓主人生前住宅，因此，



図23　朱雀図　東漢　木板画　甘粛武威磨嘴子第5号墓出土　甘粛省博物館蔵

这个木板画相当于壁画形式的燕居图。木板表面涂白粉作底，然后以墨和朱砂、白色绘制。左方为女主人，直立，上身穿白衣，红裙曳地，其后手弯于胸前，左手扬起，作指示状。右方为女婢，较矮，上着红衣，下系红裙，拱手而立，正俯前恭听。女婢身后一树，分出许多枝丫。在红色枝干排染小墨点，以示树叶。此图代表了河西地区东汉时期的绘画水平。画法简练概括，只简略地画出脸部五官和衣纹；以弧线造型，流畅柔美。

居延遗址和武威汉墓还分别出土有木牍画《飞虎图》、木案画《朱雀图》。《飞虎图》原系一木牍，后刻成梳子状。正面尚遗隶书；背面墨笔白描一虎。虎形奇特；举首睁目，临风伫立，颌下须毛怒张，扬起双翼，后腿微踞，长尾蜷曲后拖，似有欲跃飞腾之势。用笔细劲，飘忽飞动，似续似断，但又回转有致，波折分明。

《朱雀图》（图23）的载体是木案，在正面中间为白色作底的长方形画面，四周为深灰色，深灰色下面隐约露出墨线勾稿的痕迹。画面中央以墨和土红色绘一朱雀展翅欲飞，用笔流畅。木案背面有墨线画的朱雀、仙鹤、松鼠和云纹等画像。随意杂陈，可能是正面木案画之画稿。画稿的出现和使用，是画工技艺发展的标志之一。

5. 陶器画

两汉的陶器画出土极多：河南洛阳、荥阳、密县，山西浑源、河北满城，陕西西安，湖南长沙等地均有彩绘陶器出土。仅洛阳烧沟的汉墓群中出土彩绘陶器就达数百件之多。它们虽只有小型的绘画片断或小品，但与同期墓室壁相比，在艺术表现能力上毫不逊色。在艺术上有代表性的有如下这些：

陶壶彩绘《人身兽首图》 该陶壶于1972年出土于山西浑源西汉墓中。人身兽首像处器腹卷云纹饰中，作疾奔狂舞状；



图 24　人物　东汉　陶绘　河南洛阳出土　河南省博物院藏

舞姿粗犷豪放，恣肆雄健。此图画法颇具特色。壶面涂蓝，用红白2色作画。粗笔似大笔扫去，放纵无羁，细者笔法又有枯润刚柔之别；分别表现出衣服的飘动、须发的坚硬、四肢的瘦劲。

陶盘彩绘《鱼鹭图》 1968年出土于河北满城中山靖王刘胜妻窦绾墓，为西汉中期物。盘为黑底，鱼、鸟、云气纹用红、白两色绘出。此图中3只鹭鸟被3条大鱼一一隔开。鹭鸟不用线勾而是用白色涂绘，笔法随意、洗练，很好地表现了鹭鸟羽毛的质感和动态；尤其是白色浓淡的变化，极具后世写意花鸟画的情趣。此外，现藏美国艾京斯美术馆的《禽鱼人畜图》，虽为传世作品，出土时间和地点未详，但因图形形像近乎画像石，而被认作是东汉有代表性的陶画。此陶盘中部画一圆圈，外缘作锯齿形。圆内画水禽和大鸟相对，杂生着水草。陶盘外圆内缘也作锯齿形。内外圆之间的环形内以等距离画4男子，各跪捧一物；其间穿插着鸡鸭猪羊4种家禽家畜。人物均作侧面剪彩，勾线后平涂色彩，但衣纹隐约可见；形象姿态极似武梁祠画像石。家禽、家畜、水鸟、大鸟则线面结合，富于变化。

陶奁《人物图》(图24) 东汉作品，今藏河南博物馆。此奁所绘踞坐人物，用线极简略而确切，真可谓笔简而意不简。这也是一件类似后代文人画风的作品。这种画风并不是孤立的，在画像砖里说得上是大量而普遍的存在。

陶楼彩绘　陶楼是当时真实楼宅的缩影，陶楼彩绘则反映当时民居建筑壁画的实况。《双鸦栖树图》绘于东汉式陶仓楼门外左右壁上。构图大同小异；均以白色为底，用赭色画老树1棵，墨画栖鸦两只。老树通体呈S形，主干虬曲，分枝四五，轻柔摇曳，上生细枝少许。乌鸦一大一小，分栖上下；居下者直视前方，居上者俯首理爪，状态生动。作画用没骨



法，用笔富于变化。画树笔法圆柔，似欲显其生意；画鸦笔法爽健，能表现嘴爪羽毛之质感。布局尚粗略简单，但仍可视为较完整的早期独幅花鸟画佳品。

另一绘有收租场景的陶楼，1963年出土于河南密县东汉墓中。以墨和红、赭等色绘在正面平座下。左绘4人：主人着黑衣，戴高冠，端坐于红边方形席上，伸右手作接物状；对面下跪1人，着黑色衣帽，双手捧一小旗，面前置绢一卷，作奉献状；其后立两人，着黑衣，戴黑帻，束腰带，其中1人双手张袋，面容愁苦，另1人肥胖高大，双手抱物，似在装粮。周围有斗、斛及插小旗的粮袋和粮堆等。图右斜绘楼梯，梯下有绵羊1只。仓楼背面另有《饲马图》。两图均有浓厚的生活情趣，通过墓主人的收租活动反映出东汉的社会情状。

彩绘《乐舞奉献图》陶楼1958年出土于河南荥阳东汉墓中。它反映出墓主人的安乐生活。陶楼平座上下以白粉为地，用墨和红、赭色作画；分为《乐舞图》和《奉献图》两个场景。《乐舞图》在平座下，共有4人：左为1少女，黑髻朱唇，细腰红裳，长袖飘扬，踏盘起舞；其右为1男子，赤裸上体，腰束红色短裙，仰首甩臂，起走伴舞；身后另1男子着白色衣帽，跪坐击鼓；再后跪坐1人，戴高冠，着白色长衣，右手持棒，似在指挥。他们所表演的可能是汉代盛行的长袖舞和盘舞。《奉献图》在平座上，共绘5人：右侧立两男子，居前者系主人，头戴黑色高冠，身着广袖红色长袍，腰中佩剑，左手抚胸，伸右手作宣讲状；其后1人弯腰捧物；左侧3人跪拜，前1人着黑色衣冠，面对主人。另两人皆着白衣，分别捧奁和袋状物，以待奉献。这两幅图可能是同一场面的两场景，即墓主人一面接受奉献，一面观赏乐舞。

6. 铜器画

汉代铜器上有许多画有人物和动物图像。

铜器画有3件著名作品：铜镜彩绘《车马人物图》、铜盘漆绘《人物图》、铜筩漆绘《人物图》，均为西汉作品。

彩绘《车马人物图》(图25)铜镜1963年出土于陕西西安红庙坡。镜面以匙式环带为界，分内外两区。内区涂石绿底色，绘红花蔓草。外区涂朱红色，绘四周圆璧图案，将其等分为4个区间。区间内以树木和草坪为背景，绘车马人物，计有19人、7马、1车、6树，表现了谒见、对语、射猎、归游4组情节；动静相间，变化而连贯。彩绘先以淡线起稿，后平涂颜色，个别地方再加墨线勾描，即以没骨为主，辅以勾勒。归游情节中，4马形似；平涂白色以后，又勾以淡线，故轮廓清晰，神态宛然。树木枝干则用浓线一次勾成，用笔已有粗细、轻重、刚柔的变化。人马的耳、目、口、鼻等处，采用点色提神，使形象愈发生动活泼。

漆绘《人物图》铜盘和铜筩均于1976年在广西贵县出土。铜盘器壁内外均有黑漆彩绘。人物出现在外壁4铺首间，分为4组，又相互关联：1. 惊马空鞍飞奔，骑手伸臂落马，有人持鞭追赶；2. 主人盘膝而坐，其右置立足者薰，两侍从似在大笑，其左2人作禀报状；3. 主人盘腿而坐，伸手转头，3侍从持器械并立其侧；4. 一人负孩童奔跑，后有一人狂奔。该图线条简练狂放，形象夸张；人物心理刻画深入，情态生动传神，富有戏剧性。

铜筩为竹节形，上下分为两面，每段有黑漆彩绘两层，共4层：1. 两男子着长袍，对立于云气山岭间，旁有凤鸟回首，独角怪兽狂奔，一豹疾走；2. 1人长袍跪地，拜一方形有耳物，3名着裤男子，其1持长矛，牵一犬，另两人扬双手奔跑；3. 少女和老妇向一侧立男子跑拜，中为立柱擎盘，柱下一坛，怪鸮奇兽穿插其间，另有骑狮者腾空而舞；4. 一青年挥拳击豹，另两人相对跪拜，两人站立相揖。图中有一贵族男子反

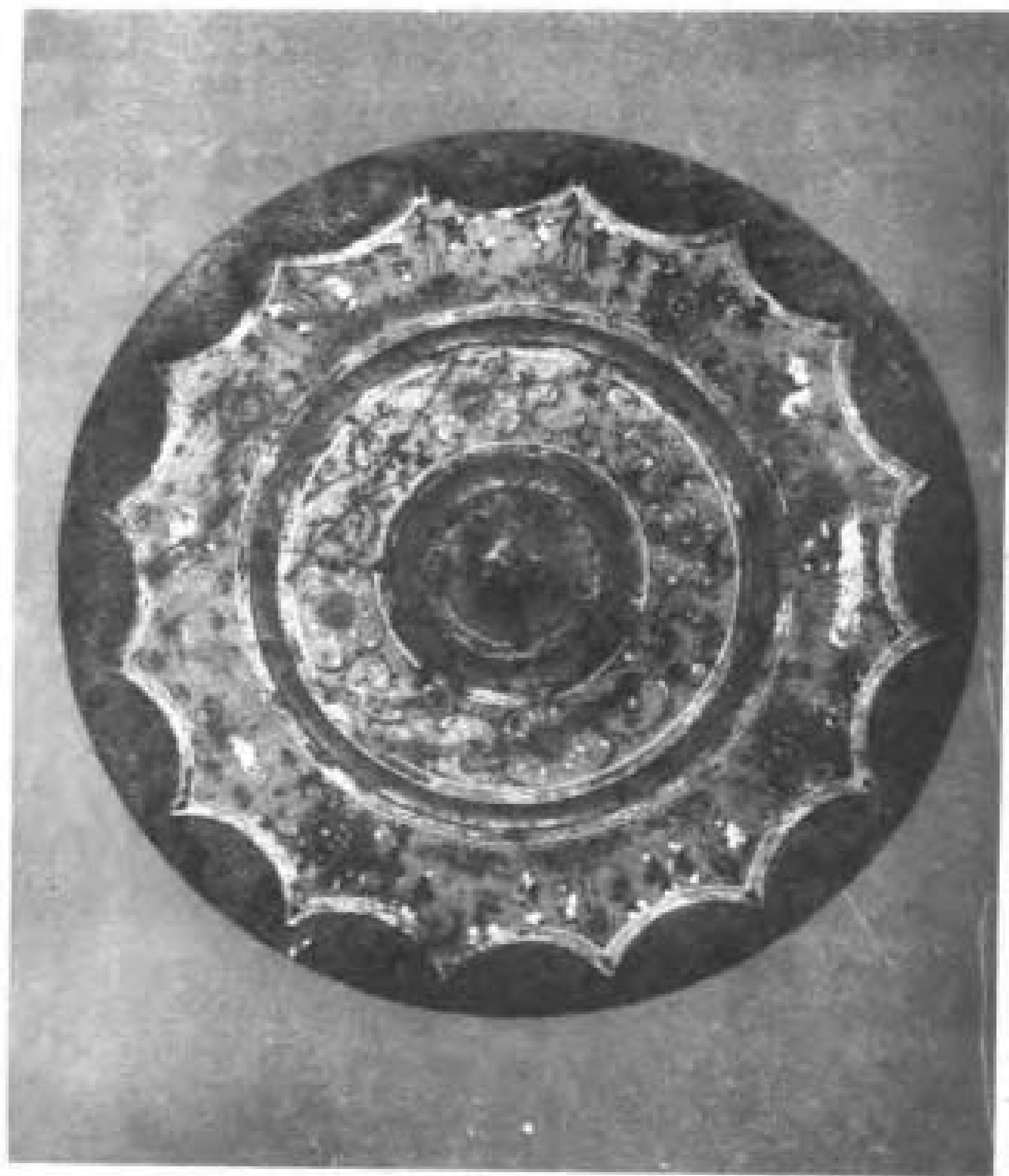


图25　车马人物图　西汉　铜盖绘　陕西西安红庙坡出土　陕西西安文物管理处藏



图 26　奔鹿、人物持神兽图　东汉　石绘　河北望都药村出土　中国历史博物馆藏



复出现，可能即主人。铜箫漆绘和上述铜盘漆绘风格一致，具有南越特色，可能为同一作者。

7. 彩绘石枕

1955年出土于河北望都2号东汉墓的彩绘石枕，平面呈长方形，横断面为六角方形。石板表面绘有图纹，黑线勾画物象轮廓，然后或散点朱色，或涂墨贴金。各图所绘神灵天物，象征死者灵魂永生，飞升天国。《奔鹿、人物骑神兽图》(图26)，画于每条薄长形石板里面，均作疾驰飞奔状；石板外面则画《群神朝祥图》。《人物乘骑、祥兽轩车飞驰图》、《蛟龙相斗、飞鸟云气图》，分别画于石枕底部长方形石板两面。《东王公》和《西王母》分别画于石枕正中六角方形石枕两面之上半部。王公、王母均屈膝而坐，旁有侍从跑站。每面下半部都画有3只神兽，拉轩车1辆，车上乘坐1人，御者手持6辔在云气中奔驰。东王公的轩车右侧及前方，有两人骑神兽，1人乘鹿飞奔。《双凤含仙草图》绘于石枕两端六角形石板外面。《四神图》画于石枕两端六角形石内面：上为朱雀，展翅欲飞；下为玄武，匍匐爬行；左为青龙相对，悬空腾跃；白虎居中，张口怒目，四周缀以云气。图中人物较小，高仅1-3厘米，五官只点三五笔，或只勾其面部轮廓，却神情生动；蛟龙、鹿、兔、飞鸟等，均绘其奔驰飞翔之态。借助于乘骑人物头顶饰物的后倾，身上长带的飘扬，神兽缰绳的起伏摇动，加强了画面形象疾驰飞奔的效果。线描精细流畅。鹿、青龙、神兽的颈、胸、腿及膝等部位，线粗而墨重；物象的饱满宽厚感毕现。④

中国绘画的基本表现形式随秦汉绘画的繁荣发展已大体完成。首先，出现帛画、壁画、陶画、铜镜彩绘、彩绘篋、漆面罩绘、铜箫绘、金银绘、石枕绘、贝壳彩绘等诸多类别；有漆彩、油彩、色彩、线描、墨绘等多种图绘方法；同时，还尝

试了各种工具、材料、载体，形成了中国画必然以毛笔为基本工具，以墨为基本材料，以绢纸和壁画为基本载体的传统。中国画最主要的形制——卷轴画——的前身帛画，也以工笔和著色的完美形式出现。第二，秦汉绘画已完成中国画以线条造型的特点；讲究笔墨，通过笔墨状物传神，表现主观的审美情趣，不仅有铁线游丝等工稳、轻健的笔法，也有转折、起伏、粗细的笔法。第三，秦汉绘画在中国画的3大画种之一——人物画——上取得引人注目的成就。以六畜为代表的动物画，以朱雀、鹭鸟为代表的鸟禽画，也有相当大的成就；尤其汉人对马的理想形态的追求，使马超越单纯的乘骑工具而成为力量、速度、健美的象征。壁画中出现的园林、山石，尽管多是民间画工所为而显得形态古拙，但与史载的专业或文士画家作品互为印证，可说明汉代时山水画已初具模样，并有了一定的表现力。第四，秦汉绘画对于对象的观察认识，是在流动中从多角度进行的。它不受焦点透视那种由固定视点引起的视角局限性制约，也不着眼于由特定光源而发生的明暗和色彩的变化，更不巨细无遗地描绘对象的全部外表征状，而是努力表现其显露在外而深藏在内的神韵。这一创作态度和创作实践，既符合庄子“凝于神”之说，又符合《淮南子》“君形”之论；而且，经魏晋人的升华，便推出了“传神”、“移情”的境界而成为中国艺术最重要的美学原则。

注释：

①咸阳考古工作站：《秦都咸阳第一号宫殿建筑遗址简报》，《文物》1976年第11期。

②咸阳考古工作站：《秦都咸阳第三号宫殿建筑遗址发掘简报》，《考古与文物》1980年第2期。

③秦俑考古队：《秦始皇陵二号铜车马清理简报》，《文物》1983年第3期。《秦始皇陵一号铜车马清理简报》，《文物》1991年第1期。



④参阅《文物》1959年第12期、1972年第12期、1974年第6期、1975年第9期、1978年第1期、1980年第3期、1989年第2期有关报导。

第三章　汉画像的遗存（上）

第一节　画像砖、画像石艺术的源起

一　画像辨义

画像砖、画像石，是指汉代建筑壁面上、棺椁表面上镌刻及窑烧的画面。这些画面主要包括线刻和浮雕。汉代建筑遗存至今，地面除石阙、石兽、祠堂及一些城垣、宫室的残留部分外，基本是各地出土的墓葬。因此，画像砖、画像石的材料来源，主要以各地出土的墓葬为主。从这个意义上来看，我们今天所说的画像砖、画像石大都属于陵墓图饰艺术。

“画像”一词，源于宋代兴起的金石学；如赵明诚《金石录》、洪适《隶释》、《隶续》等书中，屡用画像一词。以后明、清学人沿用，直至今天的文物考古界、美术界中，也普遍使用这一用语。宋以前，“画像”一语并不很流行。汉代有“画像”一词，主要指一种刑法——“象刑”。[①] 当然，汉代“画像”一词，也有我们今天理解的作为美术的一义，但往往是“图画其形象”的省语。[②] 作为一种专用名词，还是指“象刑”一义。汉以后至宋以前，对墓石壁画或石刻，都直书“图其像”、“镌刻”、“制作”等语，而不用“画像”一词；[③] 如晋人戴延之《西征记》、北魏郦道元《水经注》等书中，便是如此。就是在宋人的记载中，也可看出，凡对原砖原石的图像，他们也往往不用“画像”一词。[④]



“画像”就其本意来说，是指拓片上的图像，即平面上的画，并不是指原砖原石。[⑤] 而中国对汉代的这些原砖原石的研究，几百年来基本上是根据拓片来开展。而且，画像的研究往往附属于文字的研究；作为专门的画像研究，并不多见。

1787年，黄易重新发现武氏祠，引起金石学界极大兴趣；如翁方纲等人均投入对武氏祠的画像的研究。由于黄易在挖掘这些被埋没的石刻时，按出土时的位置在各块石头上编了号，出土后重新组装也就基本恢复原状。这对研究来说，无疑是往前大大进了一大步。对画像的研究，就不完全是瞎子摸象式的研究，可以根据图画的位置，与前后、左右、上下的关系来进一步探求这些图画的含义。可以说，武氏祠的重新发现，是汉画像研究上的一个重要转折点。它主要表现在：1. 汉画像的研究摆脱了孤立地、离开具体文化氛围的状态。从武氏祠画像的分布位置，可以探求到汉人祭祀、追念场所的内容和空间结构。2. 汉画像的研究由附属于文字研究转向图像本身的研究。由于武氏祠有众多的榜题，对确定画面内容极为有利；而武氏祠的画面内容认定，无疑有标尺的作用，对解释更多别地出土的汉画像和壁画，有直接参考功能。正是因为武氏祠的重新被发现，汉画像的真正内容和含义，才逐渐为今人所知。3. 汉画像的研究的国际化。武氏祠画像以其庞杂的内容和研究上定向性强的特点，吸引了许多外国学者的注意并投入了对武氏祠画像的研究，使汉画像的研究走向了世界。外国学者的研究，反过来又促进了国内的研究。相当长的一个时期内，对武氏祠汉画像的研究成为汉画像研究的中心；这既是特殊的条件所造成，同时也是汉画像研究的一次阶段性的总结，它对以后的研究有一种承前启后的作用。自本世界中叶以来，考古发掘更加科学和合理；汉画像的研究也就进入了更加深入的新的研究阶段。

画像砖、画像石多为浮雕，本属三度空间的艺术。今天研究这些砖、石，仍沿用“画像”一词；不仅含有继承前人的成果之意，而且还含有对前人研究方法的肯定。即是说，今天的研究，不仅要对原砖原石作出分析，还要用古人以二度空间(拓片的画面)对三度空间进行研究的方法，对画像砖、画像石的布局、结构、气韵、情趣等方面进行研究。当然，今天我们所说的“画像”，已非古人之原意，而是有更丰富的内涵。从美术的角度来看，“画像”的研究就是综合的研究。这种综合性是根据“画像”本身的特点而来的。例如画像石，起码有起稿上石、镌刻、彩绘、拓印这4个环节。每一个环节都是一次创作或再创作，如“起稿上石”所体现的线的运动和笔意，“镌刻”所体现的刀法和肌理，“彩绘”所体现的随类赋彩和气韵，“拓印”所体现的金石味、墨透纸背的力量感和石头的拙重感。这4个环节，从平面到立体，又从立体回到平面；这种交替创作，发人深省。拓片最初肯定是以方便为动机，以后这种形式就成了艺术的一种形式而被接受；这正说明了中国传统美学中对艺术的朦胧、得神、重情的一种要求。

无论是画像石或是画像砖，最后一道工序应是上色和彩绘。细节和局部，正依赖于这一工序。一些砖、石上色彩的残留说明了这个事实。如陕北榆林画像石有红、绿、白诸色残留，四川成都羊子山画像石有红、黄、白诸色残留，河南南阳赵寨画像石有多种色彩残留，等等。精美而富于感情的“文”，是今天借以判断这些砖、石审美情趣的依据；可惜失去了。今天能看到的画像砖、石，大都是无色的，仅仅是原物的“素胎”和“质”，即砖、石的本色。岁月的消磨，使这些砖、石从成品又回到半成品的状态。用半成品来断定当时的艺术水准并不可靠，仅从“质”出发对汉代艺术下判断也往往失之偏颇。例如陕北画像石，论者皆云它高度的简洁、用剪影式



的手法形象地将所要表达的对象表现出来，高度的黑白对比能力，等等。事实是：陕北画像石所用石头是一种水成岩；不宜作多层次的雕刻，也不宜作细加工，否则石片将一层层脱落。大块大面的刻凿，是当时当地的工匠们因石制宜的缘故。而且，这些画像石都有很精细的部分，不过这些精细的部分多用色彩来完成。失去了色彩，留下了轮廓式的形象，据此来发议论，只能是今天的人的感受，而不能强加于古人。作为欣赏，半成品为观众留下了足够的余地，给观念的艺术思维腾出了广为驰骋的天地。观众可用今天的审美观，今天对艺术的理解和鉴赏习惯，利用自己丰富的想象力，去参与这种极为自由的艺术创作，去完成那些空余的、剩下的部分。引而不发的艺术品，更能使人神思飞扬。这也就是今天对陕北画像石乃至对其它地区的画像砖、画像石的艺术性评价甚高的原因。汉画像的魅力就在于此。

从现在的画像砖、石的出土情况看，这些东西不能看成汉代艺术中的上乘之作，只能看成是民间艺术，是非专业画家的作品。因此，汉画像中反映的内容和题材，是流行于民间的思想，不能尽用史书典籍去套。如阙，就不一定以地位和官职来衡量其有与无，而只能更多地看成是人口的象征；更确切地说，是仙境入口的象征。又如青龙、白虎、朱雀、玄武，也不一定表示方位。所谓“左龙右虎辟不羊(祥)”、“朱雀玄武顺阴阳”即为此意。许多墓葬中青龙、白虎、朱雀、玄武的位置也说明了这一点。就汉代墓葬来看，也并不都取正东、正西、正南、正北。墓葬的朝向，往往与地形，尤其与风水有关。汉代人对墓葬的要求，有双重的意义：既要对死者负责(安宁、快乐、早入仙境)，又要对生者负责(福佑、子孙昌隆)。《后汉书·袁安传》记载：“初，安父没，母使其访求葬地。道逢三书生，问安何之？安为言其故；生乃指一处，云：‘葬此

地，当世为上公。'须臾不见。安异之。于是遂葬其所占之地；故累世隆盛焉。"这个例子很能说明汉代人在墓葬上的功利目的。

二 画像与商周青铜器

汉画像由于往往是某一物体的表面装饰，决定了它的制作要服从于面。虽然画像砖和画像石的制作过程不一样；但从制作的手段来看，除了画像砖多了压模和烧窑的工序外，其制作的方法是一致的，即它们都是以物体表面为最高面往内分层雕刻塑作的。这种分层并不完全按照所刻塑的内容的真实形体来进行，而是用艺术概括的手法，将这些形体的某些部分压缩在一个面里，另一些部分压缩在另一个面里。因此，这些刻塑的体积感是通过多层面的叠加来体现的。这种分层刻塑的手法，过去多用阴刻、阳刻、剔地、浮出等等词语，而且多指画像石的艺术手法，实际也可用于画像砖。画像砖在制模阶段，同样要经过画像石的这些制作程序。

在论及画像石的雕刻技法(也包括画像砖的雕模)时，其分类有3种、5种、9种等等说法。但无论有多少种技法，都不是在汉代突然出现的。至少在公元前一二千年的商周时代的那些精美绝伦的青铜器的雕刻的多层面和阴阳纹上，都能看到汉石刻各类技法的反映。铸造青铜器的范模，正是用的陶或石头塑刻的。东周发明的模印法，是用事先刻好的各种图案的模，在陶范的泥坯上印出各种花纹。这种新的工艺曾使青铜器再次刮起繁缛华丽之风。东周青铜器制作过程中这一模印法，就是汉代画像砖制作时使用得最普遍的方法。三代的这些陶范和石范，是汉石刻和汉砖的先声，是汉画像技法的源头之一。我们常见的青铜器，不过是这些陶塑、石刻

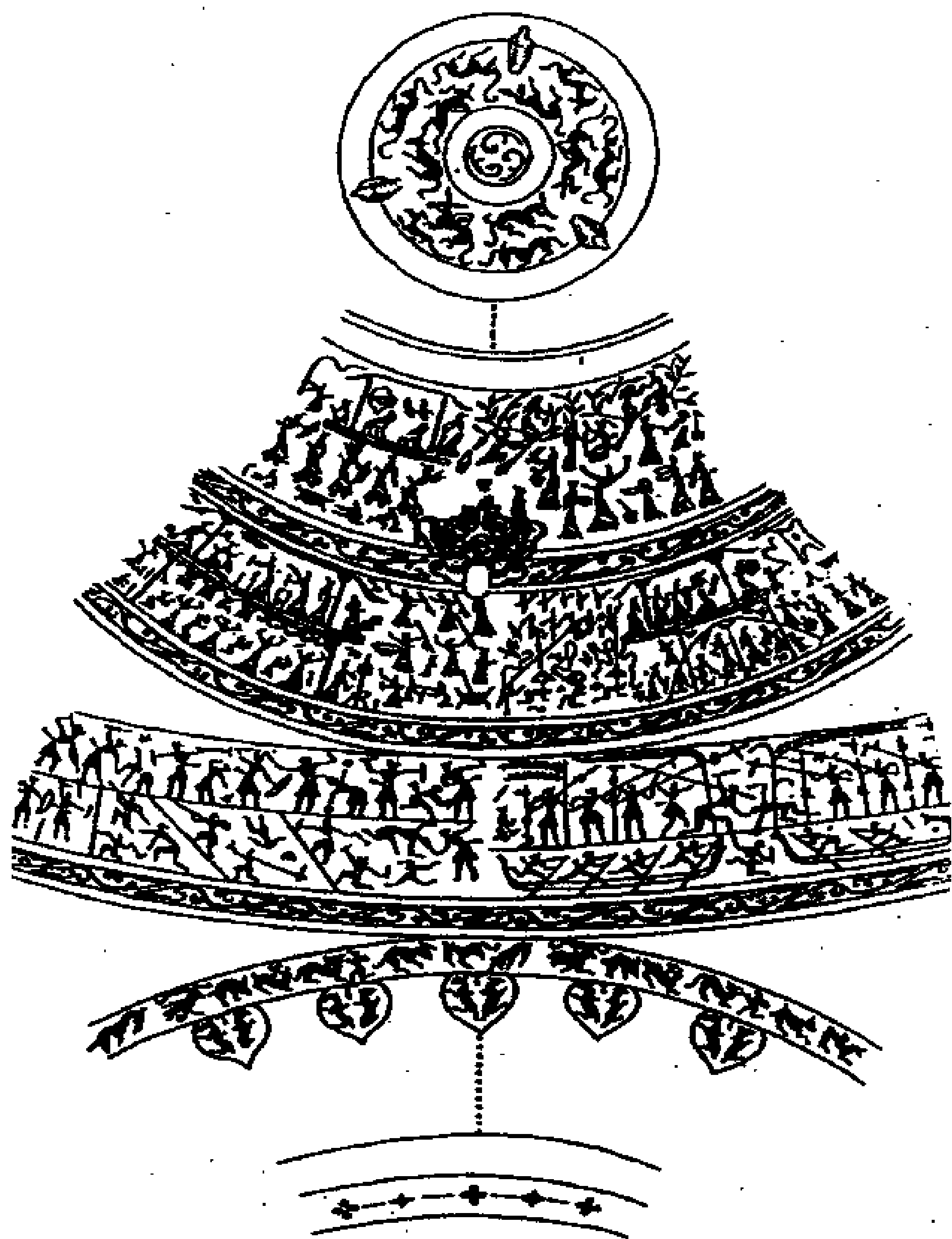


图27　水陆攻战　战国　青铜器水陆攻战壶铭纹摹本　四川成都百花潭出土
四川省博物馆藏

的另一种物化形态或载体。青铜器陶范、石范上反映出来的这些镌刻塑作技术，已是一种成熟的形态。因此，这些技法的启始形式，还可追溯到更远的时代。如史前时期已有相当精美的骨、角雕刻以及镂空的陶豆等，在同时期许多墓葬中出土的一些精美玉器，尤其是良渚文化中那些玉琮上的雕刻，由外向内有两个以上层面相叠，已具备了青铜器陶范、石范和汉画像石刻的造型形式。这些事实，充分证明了汉画像是中国本土一种源远流长的艺术样式。

汉画像石从画面结构看，多具有一石多层和每层不限内容连续镌刻的特点。按汉代人的说法，就是"后人见前人履底，前人见后人项；如画重累人矣"[⑥]、"雕文刻画，罗列成行。摅骋技巧，委蛇有章"[⑦]。这种分层安排各种内容和每层各种形象"罗列成行"的格式，可以直接在春秋战国的青铜器上找到根据。如春秋时代的"战斗纹铜豆"，画面分为4层：上2层为战斗场面，有兵车及持武器相斗的人；第3层为射猎场面，有人物、车马、猎犬、奔兔等；最下1层为乐舞(也可看成生产)场面。战国时期，这类铜器明显增多。如成都百花潭出土的"水陆攻战纹铜壶"（图27），河南汲县出土的"水陆攻战纹铜鉴"，河南辉县出土的"燕乐射猎纹铜鉴"等，都是分层铸刻出攻战、乐舞、射猎、采摘等各种场面。如果不限制以人物内容为主，则这种分层铸刻内容的结构就普遍存在于商周青铜器中。汉画像和汉代许多工艺品这种分层安排画面，直接继承了商周青铜器的手法。

三　画像与棺椁

画像砖、画像石与墓葬相关，因此，也与棺椁的产生有直接的关系。关于棺椁之制的源起，《易》曰："古之葬者，厚



衣之以薪，葬之中野，不封不树，丧期无数。后世圣人，易之棺椁。"(《系辞传下》）西汉的刘向，点明了这个“后世圣人”：“棺椁之作，自黄帝始。"(《汉书·刘向传》）即是说，棺椁的起始年代在原始社会。今天的田野考古，证实了古人的这些推断。在我国新石器时期早期，就有了瓮棺葬。而在已发掘出的仰韶文化2000多座墓葬中，瓮棺葬占其中三分之一。[8]如果说瓮棺葬是棺椁的一种早期形式；那么，木棺椁和石棺椁的出现，就表明了棺椁之制的成型状态。木棺、木椁在龙山文化、大汶口文化、马家窑文化和齐家文化中多有发现；[9]石棺、石椁则主要存在于仰韶文化、马家窑文化、龙山文化等新石器时期的一些墓葬中。[10] 木棺椁和石棺椁的出现，表明了原始人对死者的保存越来越认真；这种变化，必然是伴随了“永生”观念的强化。关于这一点，除了棺椁本身的进化外，也表现在其它一些方面。原始社会的棺椁中，并未出现画刻。但是，在瓮棺底部钻小孔，在木棺内置朱砂，以及在墓葬中开始设放专做的明器；这些现象，已说明原始社会的墓葬中，对死者的安排，已具有后世汉画像的基本含义：希望死者在另一世界活得更好和对生者祈求福。1987年5月在河南濮阳出土的仰韶文化时期的一座墓葬中，死者两侧各用河蚌堆砌而成的一龙一虎，更证明了汉代普遍流行的“左龙右虎辟不祥”这一观念，可能早在原始社会中就形成了。此外，在江苏邳县1965年出土的一件新石器时期的陶屋模型上，四壁外墙及屋顶的坡面上均刻有狗、羊等动物形象。原始人将自己饲养的动物和自己居住的房舍复合在一件物体上；这种创造实际开了在建筑物上刻画图像的先河。陶屋模型可能属于明器或祭祀性质的东西；因此，这件陶屋模型上的动物刻画不仅具有建筑物表面刻划图像的性质，还具有为亡故的人服务或祈福的性质。而这一点，正是汉画像最明确的目的之

一。从以上的材料来看，汉画像最本质的功利目的，也可以说是来源于原始社会的。

汉画像砖、石的材料是砖和石。瓮棺是瓦棺、瓦椁的雏形，瓦棺、瓦椁则已接近砖墓；石棺、石椁已是画像石墓和画像石椁的“素胎”。它们和汉画像，仅有一步的距离。但历史并没有径直跨过这一步，而是绕了一圈后又回到这里。时隔几千年后，才由秦汉人跨了过去，使画像砖、画像石这一艺术样式完成并定型。

从艺术处理上来看，汉画像与商、周以来的绘棺、绘墓风气有直接的关联。殷墟商代妇好墓残存的黑、白二色漆片，是今天知道的绘棺的最早实证；[①]河南信阳光山县黄君孟夫妇墓，出土有色泽鲜艳的彩绘棺，这是春秋早期绘棺的实证；[②]1978年在湖北随县发掘的战国早期曾侯乙墓，保存完好的青铜架嵌木棺，厚木板上涂漆绘彩，是商、周时期绘棺的最好实证。[③]此外，洛阳王城战国墓，墓圹及墓道的壁上，都施红、黄、白、黑4色彩绘，则是绘墓的实证。如果这些棺绘、墓绘换成砖塑、石刻，就成了今天所谓的“画像砖”、“画像石”了。画像石棺的第一道工序就是绘棺；因此，把商、周的画棺看成画像石棺的第一步也未尝不可。

虽然今天田野考古未发现商、周墓葬的画像砖、画像石，但并不排斥历史上曾经存在过。从一些古代记载中，可以找到一些线索。《西京杂记》卷六记西汉广川王刘去掘魏襄王冢；其冢“皆以文石为椁，高八尺许，广狭容四十人。以手扪椁，滑液如新”，魏襄王于公元前318年至296年在位，则此墓即为战国中期墓葬。“文”与“纹”通，“文石”即有花纹或图案的石头。这种“文石”，要么就是自然的花纹如大理石之类，要么就是人工刻上去的；倘若是后者，当然就是画像石了。从后文“以手扪椁，滑液如新”来看，当是加工过的带自然花纹



图28 蟠螭纹 战国 石刻拓本 河北平山战国中山国王陵墓葬出土 河北省博物馆藏

或打磨光后再镌刻的石头。但无论是哪一种石头，让石头带有装饰性这一动机，起码在战国时期就有了；这与战国时期别的器物和木棺上绘有图案是统一的、协调的。《史记·滑稽列传》记春秋时优孟谏楚庄王用大夫礼葬爱马时说："臣请以雕玉之棺，文梓为椁，楩枫、豫章为题凑；发甲卒为穿塘，老弱负土；齐、赵陪位于前，韩、魏翼卫其后；庙食太牢，奉以万户之邑。诸侯闻之，皆知大王贱人而贵马也。"这段话中"以人君礼葬之"的"雕玉之棺"，就是指用玉这种特殊的石头来雕刻成棺。无论优孟这种说法是否有夸大的成份，雕棺一说总有依据。

"画像"的原意，是指一切建筑表面的镌刻和塑作。从这一点出发，至少可作出西周以来画像就出现这一结论。如扶风召陈西周宫室建筑遗址出土的瓦当，已有重环纹图案。战国及秦代的瓦当出土甚丰，图像有花纹、有禽兽、有人物。如山东临淄齐故都出土战国砖上满布花纹，河北易县燕下都出土的栏杆砖有浮雕的双兽，秦咸阳宫遗址出土的大空心砖上龙、凤、宴饮、射猎的内容，等等，已具有了以后汉代画像砖的部分内容和技法。1987年在陕西岐山赵家台村发现的一批西周时建筑用空心砖和条砖，表明用砖的历史至迟始于西周。此外，出土于东周墓葬的石刻实物，有河北平山战国中山王陪葬墓石雕蟠螭纹板，与汉画像石的形状与造型手段相当接近。这件墓中石刻用途尚不清楚。有人将其定其为"六博局"；这是以实物的形式表明东周墓中已有与丧葬观念有关的石刻制品存在，而且雕镌技术也相当成熟。这一切都证明在画像石形成高潮的汉代以前，已经有一些类似画像石的不确定的或原始的形式。至于春秋战国会不会有原始、简单的画像砖墓和画像石墓，这个问题只有留给今后的考古发掘去证实(图28)。

四 画像与祭祀

汉画像的出现，论者多与汉代厚葬之风相联系。作为一个重要的社会背景，这种提法虽然也有一定道理，但并不尽然。汉代厚葬之风与汉人的灵魂不死和注重孝行的观念有关。灵魂不死观念主要体现为“推生事死，推人事鬼”(《论衡·讥日篇》)和“诸养生之具，无不从者”(《吕氏春秋·节丧篇》)；另一方面，也体现为替生者求得福佑，佑即王充所说：“谓死人有知，神鬼饮食，犹相宾客；宾客悦喜，报主人恩矣。”(《论衡·祀义篇》) 汉代尊崇儒术，以礼治国。礼以孝为本，因而表现为事亲、事君、立身的孝行为汉人所看重。丧祭之礼是孝行的具体表现。但这种表现并不等于厚葬；相反，厚葬被视为违背儒家原则，至多也算是孝行的末流。《盐铁论·散不足篇》举了社会中以厚葬谋取孝名的行为；对这一行为的抨击者不是别人，正是以儒家礼教正宗自居的“贤良文学”们。又如汉代有举孝廉制度，据有的学者统计，两汉孝廉能列出具体名姓者有300余人；其中只有一二人是因为在亲人的丧事中孝行显明而被举荐，而且这种孝行均与耗费钱财的厚葬无关。[3] 在汉代，厚葬的代表是皇帝、诸侯王等贵族豪富。但今天的考古发掘尚未见超过俸禄2000石以上官吏的墓葬出土有画像石。这一事实也证明汉画像与厚葬之风没有直接或内在的联系。况且厚葬之风并不仅仅盛行于汉代。在中国历史上，只要条件许可，任何时候都会出现厚葬之风。新石器时代一些墓中，一次出土大批精美玉器；就当时生产力和社会财富的积累来看，这些墓葬都可视为是厚葬。至于汉以后，此起彼伏的厚葬之风从未中断。因此，厚葬之风作为汉画像出现的一个重要条件并未接触到实质所在。就现在所谓的汉代画像石的内涵而言，并不仅仅因装饰、美化所设置，而是有明确的功利

目的，即有祭祀与血食的双重功能。因此，汉画像在作为美术作品之前，首先应作为一种文化现象或社会现象来看待。这就不能不与祭祀相关的制度联系；最直接的，就是与陵寝、陵庙的制度相联系。

寝的原意为卧息眠寐，这个词的使用也与日常生活有关：于宫室，则有前朝后寝；朝即办公处、寝即帝、后的生活区。于宗庙，则有前庙后寝；庙即安放祖先神位和祭祀之处，寝即祖先衣冠及生活用品存放处。古人基于灵魂不死、“鬼犹求食”的观念，从原始社会开始，就出现了随葬物品供死者遗用；如在新石器时代考古发掘中发现的房层模型、明器、礼器、食品等。随着社会的发展，人类物质生活越来越丰富，为死者的考虑越来越周到，终于形成了“墓寝”这种形式，即在墓穴上方修建建筑物，里面存放各种生活用品和食品，供亡灵随时来受用和休憩。墓寝的出现，至迟在商代。战国时已发展成有相当规模的建筑。秦汉时，墓寝从墓穴上方移至墓侧；仿宫室的陵寝建筑，就在场地不受限制这一先决条件下出现。这种建在地面上的冥宫里，一依帝王生前待遇，存放了应有尽有的物品任其享用，每天还由宫女如同对待活着的君王一样侍奉。[15] 总之，无论墓寝的形式和内容有多少变化，有一点是不变的，就是为亡灵提供用品和生活空间。

庙的最初形式是宗庙，原是建于统治者所在都城内，用于祭祖、议事。宗庙是团结、内聚同族、同宗的地方。战国时，君王集权政权出现；政治上重大典礼和讨论重大事情都改在朝廷上进行。宗庙在礼制中地位下降。中原诸国开始将宗庙造往陵侧，专作祭祖用。秦汉沿袭并完善了这一制度，使之成为名符其实的陵庙。东汉明帝为了团结宗族和别的政治力量，又将陵庙作为议事和祭祖之地，即所谓行“上陵之礼”。从内容上，又回复了宗庙的原有面貌。从此，这一“上陵之



礼”就沿袭下去。[16] 宗庙内有图画。这些图画的功用有：追荐祖先(列祖列宗事迹)；祭祀神灵(天、地、山、川的神灵)；兴废之戒(圣王、明君、贤臣、义士、列女以及相反的形象如桀纣之像等)。春秋时，“孔子观乎明堂，睹四门墉，有尧舜之容，桀纣之像，各有善恶之状，兴废之诫焉！”观《周公负成王图》，曰：“此周之所以盛也！”(《孔子家语·观周》)战国时，屈原见先王之庙，“图以天地山川，神灵琦玮僪佹，及古圣贤怪物行事”，遂作《天问》。(王逸《楚辞章句》)东汉时，马皇后常随从光武帝观画，“过虞舜庙，见娥皇女英，帝指之戏后曰：‘恨不得如此为妃’；又前，见陶唐之像，后指尧曰：‘嗟乎！群臣百寮，恨不得为君如是。’帝顾而笑。”(曹植《画赞》)[17] 这些都说明庙内图画对观画者能直接产生作用。

陵寝之设，是为亡灵即“鬼”服务，主要是从物质方面满足亡灵的需求；陵庙之设，是为生者服务，通过祭祀仪式及图画形象的辅助，主要体现出一种精神上的欲求。

《盐铁论·散不足篇》记贤良文学评论当时墓葬建筑求侈之风：“今富者积土成山，列树成林，台榭连阁，集观增楼；中者祠堂屏阁，垣阙罘罳。”其中“中者祠堂屏阁，垣阙罘罳”一语，有2层含义：一是明确指出在墓旁建墓祠这一形式；二是中等财力之人建墓祠也属求侈逾制现象。《盐铁论》是昭帝始元六年(公元前81年)盐铁会议的“议文”(会议纪要)，距武帝时仅6年；《盐铁论》中所说可视为是对汉武以来社会风气的评论。这种风气不会猝然发生，定有一个酝酿发展阶段。照此上推，墓祠的出现应在武帝时期。从规格和规模上看，墓祠低于陵庙和陵寝；据上引《盐铁论·散不足篇》所云，中等财力者建祠是僭逾现象，那么上等财力者建祠就可视之为正常。如宣帝时大将军、大司马霍光、大将军张安世、大司农朱邑，死后立墓祠，要么是皇帝赐与(霍光、张安世)，要么是吏

民共建；没有相当的财力是不可能的。当然，具有上等财力者也还会求侈逾制的；如霍光去世，在其子继承为博陆侯后，"太夫人显(霍光之妻)改光时自造茔制而侈大之：起三出阙；筑神道，北临昭灵，南出承恩；盛饰祠堂；辇阁通属永巷；而幽良人、婢妾守之"。(《汉书·霍光传》）这种僭逾，逼进属于帝王的陵寝和陵庙之制了。地位和财力的炫耀，改变不了墓祠本身的用途：祭祀和血食，即墓寝与墓庙功能的重合。

汉代的墓祠多为木建；现已荡然不存。石墓祠现在只有西汉末和东汉遗物。从现存较完整的山东长青孝堂山郭巨祠来看，祠中满布石刻画像，主要为神话传说、历史故事和生活场景；这些内容包括了祭祀和血食两大部分，反映了东汉石祠的基本面貌。从目前发现的画像石墓来看，墓主人地位没有超过2000石的，都是中等财力或中等财力以下者、估计因社会地位或财力的原因，不能立墓祠者；但又深受当时社会墓寝墓庙制度的影响，出于对祭祀内容与生活内容的迫切需要，只好在墓内有限地方用简略而明确的方式来表达这一愿望，即将庙的图绘部分直接搬来，同时，又将寝的实物部分搬来并表现为图绘形式。墓祠画像和石墓画像共生于同一个时期，只不过因不同的政治背景和经济背景而表现为不同的形式。进一步可得出这样的结论：画像石作为一种装饰或美化的形式，起源较早，如前举春秋时的"雕玉为棺"和"文石为椁"；但作为一种特定的社会内容和文化形态，则最早也不会超过武帝时期，即墓祠出现以前。

祭祠和血食这两种功能随着社会各种观念(政治、哲学、宗教等)的变化而体现的内容也有变化；尤其是战国以来，神仙思想的兴起，使亡灵除以"鬼"的身份得到过去能享受的生活物品外，还多了一条出路——成仙。秦汉时、升仙成了人生前死后最大的精神寄托。秦始皇曰："吾慕真人，自谓'真



人'，不称'朕'。"(《史记·秦始皇本纪》) 汉武帝曰："嗟乎！吾诚得如黄帝(成仙上天)，吾视去妻子若脱躧耳。"(《史记·孝武本纪》) 为了成仙，在位的帝王尚且可以放弃名分和妻妾，一般人还有什么代价不可付出。这种对成仙的追求的风气，必然也会波及到人的生命终结后的一些安排。因此，陵或墓的构思，也就越来越成为秦汉人想象中的仙界或进人仙界前半仙半人的场所。在这种构思中，陵墓已不再是亡灵唯一的和长远的停留之地。只要能上天，亡灵将离开陵墓一去不返；若一时上不了天界，不得已而求其次：陵墓也可作为模拟的天界或与天界相通的地方使亡灵安居其内。从墓祠与墓室的画像上，就可以看到汉人这种既复杂又矛盾的心理。如：将宗庙或墓庙中对天地鬼神的祭祀和绘制，移到墓祠或墓室中代表天界或仙界；将墓寝的内容移入墓祠或墓室，以明器和画、刻的方式来体现；将宗庙墓庙的圣王明君贤臣等内容移人墓祠和墓室中刻划其像——既表示崇敬，又希望得到保佑；等等。

西汉时，有的诸侯王依山为陵，凿山营造陵墓；另一方面，西汉中期后，普遍的墓葬形式也由过去的竖坑式改为横穴式。这两类墓葬形式都从观念上彻底改变了对墓葬的认识，即从过去对纵向的深浅发展的考虑改变为对横向的广阔延展的设计。这就触发了一系列变化。如：由过去单一的空间(存放棺椁)变为多元空间；由起初仿多格棺椁的功用到后来仿地面寝宫或阳宅的多厅室功用；等等。这种变化不仅为汉画像提供了更大的创作空间，而且更为主要的，是推动和刺激了汉画像的创作，使它突破陵墓庙寝的内容，变得更为丰富、生动和自由。一些内容繁多，雕刻精美的多室画像墓的发现，就证明汉画像砖、石与陵墓庙寝制度有种若即若离的关系。正因为有这种特色，才使画像砖、石不完全是死人的艺术而能立于中国艺术之林。

第二节　画像砖的分布与流变

画像砖的分布，几乎遍及全国各地。其主要分布地区是陕西、河南、川渝。

陕西画像砖　陕西省是秦、西汉的皇都所在地。从秦咸阳宫、汉长安城及茂陵发现的画像砖，填补了战国到汉武帝中间这一段画像砖的空白，是秦汉早期画像砖中最重要的实物。这批砖分建筑用砖和墓葬用砖。这些砖有空心长方形大砖、实心条砖(只见于茂陵)和铺地实心方砖。砖上图画均为模压而成；有一砖多图、一砖一图；有纯装饰图案、有纯主题内容(人或动物)，也有装饰与主题内容相杂。

秦代画像砖主要有：

单龙纹空心砖(阴线刻)
双龙纹空心砖(阴线刻)
立凤空心砖(阴线刻)
卷凤空心砖(阴线刻)
水神骑凤空心砖(阴线刻)
三面龙纹空心砖(浮雕)(图29)
狩猎宴饮空心砖(浮雕)
太阳纹方砖(浮雕)
花纹方砖(浮雕)
几何纹方砖(浮雕)

西汉武帝时期砖主要有：

龙虎纹空心砖(浮雕)
丹凤纹空心砖(浮雕)
朱雀空心砖(浮雕)(图30)
白虎条砖(浮雕)



图29　龙　秦　画像砖壁　据传出土于西安东郊　陕西西安市文物管理委员会藏



图30　朱雀　西汉　画像砖拓本　陕西兴平县茂陵出土　陕西兴平茂陵博物馆藏



图31 执棨戟武士 西汉 画像砖拓本 河南洛阳县出土

玄武条砖(浮雕)

几何纹空心砖(浮雕)

1980年8月在咸阳任家嘴发现了几十块西汉中后期的画像空心砖，手法均为浮雕或阳线纹。其中以四神为图像题材的有22块；四神造型直接从秦画像砖、茂陵画像砖和甘泉宫画像砖一脉相承而来。[13] 任家嘴这批画像砖的发现，使陕西画像砖从秦到西汉可以连贯而下，有了一个完整的年代序列。陕西的这些画像砖，不仅是秦汉时期年代最早的，而且，除了内容以外，以后画像砖主要应具有的如砖形(艺术载体)、模印形式、雕塑手法等，它基本上都具有了。当然，在艺术样式上，在线刻与浮雕的交叉使用上和异形砖的种类上，以后的要丰富得多。

画像砖艺术发展中的重要转折，体现在河南省的画像砖中；而集大成，则体现在川渝（四川、重庆）画像砖上。

河南画像砖　河南画像砖主要分洛阳、郑州、南阳3大类别；其中洛阳包括孟津、偃师、伊川、宜阳、新安等县，郑州包括郑州为中心的荥阳、巩县、密县、新郑、尉氏、中牟等县和许昌为中心的鄢陵、扶沟、西华、郾城、临颖、舞阳、襄城、叶县、郏县、禹县等县，南阳则主要是新野、唐河、淅川、邓县和南阳市。

洛阳类型画像砖都是空心大砖；年代跨度上限为西汉武帝，下限为新莽时期。洛阳画像砖一般在砖的周边有一条用密集的几何图案组成的装饰带，而在余下的大片砖面上，用模子疏疏朗朗地印上人物、雀鸟、走兽、树林。人物主要是功曹、射手、迎谒者、执棨戟者（图31）等；走兽主要是虎、豹、马、天马、狗、鹿等；雀鸟主要是鹤、雁、鹰、凤鸟、朱雀等；树木主要是扶桑树等。洛阳画像砖的艺术风格是很独特的：看不出它与关中地区秦、西汉前期的砖之间的联系，也看不出

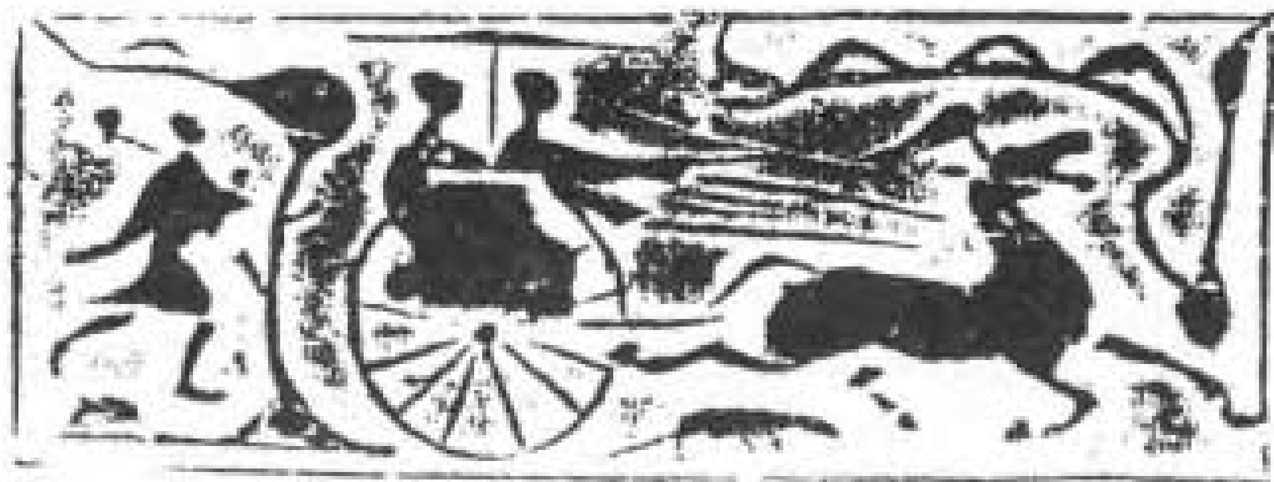


图32 轺车出行 西汉 画像砖拓本 河南新郑出土

它与郑州战国晚期画像砖的联系；同样，在其余地区也看不出与洛阳画像砖风格雷同的作品。在短短的100多年里，它突然兴起又突然消失，留下一个不知从哪里来又到哪里去的谜。洛阳画像砖均为阴线；从这点上或许它与陕西秦代画像有联系。但洛阳这些阴线不是仅仅具有装饰趣味的线，而是获得自由的线。这些线表现得粗犷、潇洒、豪爽、雄健，使人看后有痛快淋漓之感。因此，洛阳画像砖可称得上是汉画像砖中的一座"独秀峰"。

郑州类型画像砖，时间跨度在西汉晚期至东汉早期，基本上都是空心砖。与洛阳的疏朗风格相比，郑州画像砖都用同一小模或几种小模重复地在砖坯上密集地印上模样，有时还出现前模压后模的重叠现象。郑州画像砖最重要的意义，是将大量贵族生活和神话传说引入画像砖这一艺术形式里。在郑州画像砖中可看到出现在画像砖中最早的西王母、东王公形象，车马出行、象人射凤形象以及击剑、斗鸡、赛马等多种多样的社会生活的形象。郑州画像砖其水平发展很不平衡：同样是浅浮雕这种形式，有的很洗练，如新郑的《轺车出行》(图32)、《舞凤》；更多的造型只能算某个主题最初的或模糊的一个影子。郑州画像砖中，艺术成就高的主要是一些阳线刻，其中以密县和禹县两处最有特色。密县的画像砖，体现出一种率意、洗练的概括能力；如小史、门吏等，用线简练而生动。禹县的画像砖，则工整严谨，每一线的走向、线与线的衔接都很注意，如捧笏小吏等。这些画像砖，代表了郑州类型成熟的创作和制作水平。

南阳地区的画像砖，时间跨度在西汉中期至东汉晚期，但主要实物是东汉中期至东汉晚期；画像分别存在于空心砖、实心方砖、实心条砖上。南阳画像砖比之郑州画像砖，在内容上增加了从未出现过的题材，如戏车、仙人六博等。而历史



题材如泗水取鼎、二桃杀三士等，也从画像石中进入了画像砖。南阳画像砖主要分新野、淅川两种类型。淅川以小型砖为主，新野以大型砖为主。就特色而言，新野县的画像砖更有代表性。新野有长方型大空心砖、长方型实心条砖和实心大方砖；这些砖的制作用料讲究、砖质细腻。在一些损坏不太厉害的画像砖上，可看出新野画像砖是很精美的；这是由木模的精雕细刻和细腻的砖质相结合的产物。从造型手段来看，新野画像砖浮雕的形体反映得恰到好处；如朱雀的脚和脖子浓缩为凸起的线条，显得凝练、劲健有力、造型优美。在《交龙凤鸟》（图33）、《交龙羽人》、《车骑图》这些画像砖上，也能看到这种艺术特色。

河南画像砖，以洛阳为代表的粗犷、豪爽风格和以新野为代表的精美、劲健风格，给人的艺术感受最为强烈。

川渝画像砖　川渝的画像砖以分布地域广、制作时间成系列、反映内容丰富、艺术手法生动多样为其特色。分布地区东起巫山、忠县，西抵平武、宝兴，北起广元、渠县，南达西昌、宜宾。在这一广阔的地区内，各地均有多少不等的画像砖发现；其中以成都地区发现最丰。与各地画像砖发现的同时，文字、年号砖也发现甚多。这些年号，最早有宣帝五凤二年(前56年)；其间有光武帝“建武”、明帝“永平”等年号，最晚可到灵帝熹平三年。仅以雅安地区芦山县为例，就有永平、建初、元和、永元、元兴、元初、永建、永和、熹平等年号的字砖；基本代表了东汉所有皇帝的年号。川渝的字砖，除了宣帝“五凤二年”砖出土地不清楚外，其余不仅出土地点明确，而且基本上都伴有画像砖出土。有的年号本身就是附在画像砖一旁；如“永平十年”砖，另一端就是一幅《猿戏图》(也有解释为《鞲鹰图》)。这些年号砖对川渝画像砖的源流、分布、规模、风格等的判断都有特殊的意义。例如对川渝





图33 交龙·凤鸟(组局部) 汉 画像砖拓本 河南新野县出土 新野县画像砖博物馆藏



图34 四骑吏 东汉 画像砖拓本 四川大邑安仁乡出土 四川省博物馆藏

画像砖出现的年代和分布状况的判断，这些年号砖就提供了可靠的证据。由此推演开去，其它方面的研究就有了坚实的基础。成都地区画像砖出土最丰，有多种多样的艺术样式；这是与多年的基建和宝成线的修筑有关，也与汉代时成都地区富庶有关，但不等于说别的地区汉时画像砖不多。从有出土地点可查的年号砖来看，东汉最早的年号"建武十五年"和"建武十九年"两砖就出在峨眉县而不在成都。成都目前发现的最早年号砖是汉明帝"永平十八年"(75年)；但芦山县"永平十年"(67年)和邛崃县"永平十三年"(70年)两砖不仅比成都发现的略早，而且这两个地区同时还有画像砖出土。这些实物证明了川渝画像砖在明帝时不仅分布地域广，制作和艺术水平上也相当成熟。可以认为，川渝画像砖出现的时间下限应在东汉前期的明帝时期。在远离成都的巫山县(川渝最东端)发现的和帝"永元三年"(91年)、宜宾县发现的和帝"永元五年"(93年)两砖以及这两地同时出土了画像砖，更进一步加强了川渝画像砖的复盖面广阔、出现不晚于明帝时期这一判断。

川渝画像砖的艺术风格多种多样，阴刻线、阳刻线、浅浮雕、高浮雕等各种手段皆具备。这些手段并不单独使用，在很多地方是交叉、综合地使用。由于多种艺术手法的存在，一个时期或一个地区往往并不只流行一种艺术样式，而是多种样式同时并存。成都及附近地区，画像砖发现的数量多，品种也较齐全。这些画像砖小到成都一地，广到成都附近县市，都呈现了艺术风格的差异。如：成都青杠坡出土之砖，为纯粹的浮雕(中浮雕)，无线的使用；成都羊子山、曾家包出土之砖，则多用阳线条表示人或物的结构。将成都与附近县市比较，更能看出多种多样的艺术手法。彭县九尺辅出土之砖、彭山县崖墓中出土之砖，形象浮起很高，浮起部分没有面的起伏，均在一水平面上，如《家居》、《车骑出行》（图34)。新



都县、德阳市出土之砖，面的浮起不仅高，而且浮起部分面的起伏明显，但就在这种浮雕明显的砖上，很多部位又不进行浮雕而只用阳线条表现结构；如《导从前驱》一砖，马是采用较高的浮雕，而车与导从则只用阳线条勾勒出形象。各种各样的艺术手法，丰富多彩的表现力；加之对社会各层面的广泛反映，使川渝画像砖充满了令人叹为观止的艺术魅力。

将陕西、河南、川渝这3个画像砖重要地区相比较(以秦汉实物为前提)，可以看到几个趋势：从时间顺序看，陕西关中地区(秦及西汉)为其先，河南洛阳地区(西汉中期至新莽时期)、郑州地区(西汉中晚期至东汉早期)、南阳地区(西汉中晚期至东汉晚期)、川渝地区(东汉早期至东汉晚期)，依次而下。从画像砖艺术形象的流传看，如凤鸟衔丹，首先出现在关中地区的秦《凤纹》砖(阴线刻上)，到西汉改阴刻为浮雕(茂陵丹凤砖、任家嘴凤纹砖、朱雀纹砖)；其间跳过洛阳、郑州两地，又出现在南阳新野东汉画像砖《交龙凤鸟》、《交龙羽人骑虎》上(浮雕)，出现在四川成都东汉的《凤阙》等画像砖上(浮雕)。这些凤鸟衔丹的形象，除了阴阳刻的不同外，造型基本上是一致的。《龙虎纹》砖样式，最早出现在西汉武帝时期(茂陵)；长方形空心砖正面中部为方格云纹及方格莲瓣组成的图案，周边饰线雕龙虎纹。郑州出土的《长袖舞·斗虎》空心砖(长方形)，砖正面中部是方格五铢钱纹和乳钉纹，周边饰以浅浮雕长袖舞、斗虎图纹。这两块砖相同的地方都是长方形空心砖，都在砖的正面中部印满方格图案，都在砖的周边以重复的图纹作为边饰；不同的只是细微的改变，如将方格内莲瓣纹改为钱纹和乳钉纹，将边饰重复图纹由龙虎纹改为长袖舞、斗虎纹。从总的装饰手法和画面结构来看，郑州《长袖舞斗虎》砖是对茂陵《龙虎纹》砖的直接继承。此外，从茂陵画像砖上的浮雕白虎，到任家嘴画像砖上的浮雕白虎，从任

家嘴砖上的阳文白虎，到洛阳、郑州、南阳、川渝等地砖上的白虎、在动态和表现手法上，也都能找到它们之间的继承关系。

通过以上比较，可以看出，陕西省在我国画像砖这一艺术样式的形成上，有特殊的地位。从记载看，陕西早在原始社会就开始用砖；从实物看，陕西在西周时已有建筑用空心砖和条砖；从画像看，陕西在西周时已有瓦当图纹；从画像砖看，陕西是发现战国画像砖的地区之一，又是秦及西汉前期画像砖唯一的发现地；从画像砖图样流传看，陕西的一些图样是以后各地画像砖同一图样的最早母本。探寻画像砖的源起，没有一个地区能具有像陕西省这样全面的条件；因此，合理的结论是：陕西省是我国画像砖的源头。

注释：

①《汉书·武帝纪》：诏贤良曰："朕闻：昔在唐虞画像而民不犯。"师古注引《白虎通》："画像者，其衣服象五刑也。犯墨者蒙巾，犯劓者以赭著其衣，犯膑者以墨蒙其膑处而画之，犯宫者杂扉，犯大辟者布衣无领。"这就是说"画象"是一种刑——"象刑"。所谓象刑，也称"画衣冠"，即虽设有五刑(墨、劓、膑、宫、大辟)，但并未真正使用，而是以图画衣冠或异常的衣着来代替受刑。以后，则成为汉人对国家大治的一种追求。

②《后汉书·朱穆传》注引《谢承书》曰："穆临当就道，冀州从事欲为画像置听事上：穆留板书曰：勿画吾形，以为重负。忠义之未显，何形象之足纪也！'""勿画吾形"说明，"画像"是"画吾形"的简用形式。

③《后汉书·南蛮·西南夷·邛都夷》："州中论功未上，会琳创卒，张乔甚痛惜之；乃刻石勒铭，图画其像。"《后汉书·赵岐传》："(岐)先自为寿藏，图季孔、子产、晏婴、叔向四像居宾位，又自画其像居主位；皆为赞颂。"

④米芾《画史》："济州破朱浮墓，有石壁上刻车服人物。"朱熹《跪坐拜说》："其后乃闻成都府学，有汉时礼殿。诸像皆席地而跪坐。文翁就是当时琢石所为，尤足据信。"



⑤赵明诚《金石录》:"右武氏石室画像五卷。"此五卷即为赵明诚家藏2000余件拓本中之五卷。

⑥马第伯:《封禅仪记》(见《续古文范》卷十)。

⑦武梁碑文(见宋·洪适《隶释》卷六)。

⑧《新中国的考古发现和研究》,中国社会科学院考古研究所编,文物出版社,1984年5月,63页。

⑨《山西襄汾县陶寺遗址发掘简报》,《考古》80年第1期;《山东诸城呈子遗址发掘报告》,《考古学报》80年第3期;《大汶口——新石器时代墓葬发掘报告》,文物出版社,1974年;《甘肃景泰张家台新石器时代的墓葬》,《考古》76年第3期;《兰州花寨子"半山类型"墓葬》,《考古学报》80年第2期;《甘肃武威皇娘娘台遗址发掘报告》,《考古学报》60年第2期。

⑩《元君庙墓地反映的社会组织初探》,《中国考古学会第一次年会论文集》,文物出版社,1980年;《一九七五年东海峪遗址的发掘》,《考古》76年第6期);《甘肃景泰张家台新石器时代的墓葬》,《考古》76年第3期;《兰州花寨子"半山类型"墓葬》,《考古学报》80年第2期)。

⑪《殷墟妇好墓》文物出版社,1981年。

⑫《春秋早期黄君孟夫妇墓发掘报告》,《考古》1984年第4期。

⑬《随县曾侯乙墓》,文物出版社,1980年。

⑭ 黄留珠:《汉代仕进制度》,西北大学出版社,1985年7月,第106—142页。

⑮ 蔡邕《独断》:"随刻漏,理被枕,具盥水,陈严(妆)具。"《汉书·韦贤传附韦玄成传》:"日上四食。"

⑯ 以上有关陵寝、陵庙的观点,采自杨宽《中国古代陵寝制度史研究》,上海古籍出版社,1985年2月版。

⑰ 按马皇后为明帝后而非光武后。

⑱ 咸阳市文管会、咸阳市博物馆《咸阳市空心砖汉墓清理简报》,《考古》1982年第3期。

第四章　汉画像的遗存（下）

第三节　画像石的分布与流变

画像石的分布，有山东、河南、四川、重庆、江苏、陕西、山西、安徽、湖北、浙江、云南、北京、天津、青海、河北、内蒙等10余个省、市、区；其中以山东、河南、川渝（四川及重庆）、陕西榆林(陕北)、江苏徐州5个省或区域密度最大，数量最多。

山东画像石　从现在的实物来看，山东画像石的载体主要是石祠(包括食堂、享堂)、石阙、石碑、石棺椁、石墓。石祠有代表性的是长清县孝堂山郭氏祠和嘉祥县武宅山武氏祠；石墓有代表性的是沂南县北寨村汉墓和安丘县董家庄汉墓。

山东画像石不仅数量多，分布地区也广：全省100多个县、市中有50多个县、市发现过画像石。其中以鲁南济宁、枣庄、临沂等地区最富，泰安、济南、昌潍等地区次之，鲁西南菏泽地区、鲁西北聊城、德州、惠民等地区又次之。

山东画像石历来为世人所重，原因是多方面的。有关山东画像石的记录和研究，从晋代戴延之《西征记》开始，中经北魏、两宋、清代，至今著述不绝。本世纪初，英、法、德、日等外国学者的介入，输入了一种与传统金石学完全不同的新方法，对山东画像石的认识，又多了一种思考方式。深厚的历史沉积，开阔的视野，使山东画像石的研究，可以建立



在非常坚实的根基上。山东画像石的出土，至今不绝。因此；无论前人在学术上有多少发现，大量旧的、新的问题的急待解决，依然对今人有着诱人的吸引力；随着画像石出土的增加，这种吸引力会变得更为强烈。根据记载和出土文物，山东已发现有西汉初期的石棺画像(枣庄地区)，但从有确切时间的记载来看，则从西汉和帝开始。从西汉和帝到东汉灵帝之间200多年间，时间序列基本连贯。有年号题刻的画像石刻主要有：

汉代年号	公元纪年	题刻载体	画像内容	遗存地点
成帝和平三年	前26年	麃孝禹石碑题刻	立鹤	平邑县成里
新莽天凤三年	16年	路公食堂题刻	车骑	汶上县
章帝建初八年	83年	石墓题刻	狩猎、交战、乐舞、车骑等	肥成县栾镇村
章帝元和二年	85年	石阙题刻	舞者、骑者、异兽等	莒南县东兰墩村
章帝元和三年	86年	皇圣卿石阙题刻	人物、战争、捕鸟等	平邑县八埠顶
章帝章和元年	87年	石阙题刻	车骑、人物、杂技等	平邑县八埠顶
和帝永元十年	98年	石墓题刻	门卫、侍卒等	滕州市
安帝永初七年	113年	戴氏享堂题刻	杂技、乐舞、建鼓等	微山县两城山
安帝延光七年	122年	石墓题刻	异兽、牛车、虎、人物等	滕州市西户口
顺帝永建五年	130年	食堂题刻	人物	微山县两城山
顺帝永和二年	137年	石祠题刻	树、鸟、人、马	微山县两城山

汉代年号	公元纪年	题刻载体	画像内容	遗存地点
顺帝永和四年	139 年		手擎日轮之人首蛇身像	微山县两城山
顺帝永和六年	141 年	桓桑终食堂题刻	人物、建筑	微山县两城山
顺帝建康元年	144 年	文叔阳食堂题刻	人物	鱼台县
桓帝建和元年	147 年	武氏祠题刻	人物、车马、青龙、白虎	嘉祥县
桓帝元嘉元年	151 年	石墓题刻	车骑、乐舞	苍山县晒米城
桓帝永兴二年	154 年	芗他君石祠题刻	群兽、图案	东阿县
桓帝永寿三年	157 年	石墓题刻	人面鸟、六尾鱼	嘉祥县宋山
桓帝延熹元年	158 年	石墓题刻		曲阜市
灵帝熹平五年	176 年	石墓题刻	人物、凤凰、树、犬、鸟、猴等	淄博市临淄区
灵帝光和六年	183 年	上阿合石墓题刻	人物游戏	淄博市临淄区

这些有绝对年代的题刻，绝大多数是石祠、石阙、石碑上的题记。作为地面画像石刻的演变，其脉络还是清晰的；而作为大量的地下画像石(石棺椁、石墓)，这些题记就无法解答许多疑难。所以，这些有绝对年代的石刻虽然成序列，但不能使人清楚地而只能是时隐时现地看到山东画像石发展的规律。

山东画像石以石面精美复杂、构图绵密细微为世所重；它提供的石刻技法，以其多样性而具有集大成的意义。对山东画像石刻的这种认识，可以通过一些比较有代表性的例子来获得；如沂南北寨墓、临沂白庄墓、安丘董家庄墓、嘉祥武氏



图35 西王母、牛羊车 东汉 画像石拓本 山东滕州市大郭村出土 滕州汉画馆藏

祠、长清郭巨祠等原墓原祠画像石和泰安、济宁、邹城、滕州(图35)等地收集和保存的画像石。

沂南北寨画像石墓于1954年发掘；发掘报告总结该墓画像石刻5种技法，从总体上概括了山东画像石的技法。这5种技法是：①在所刻内容轮廓外极薄地剔地，在所刻内容轮廓内以阴线刻细部；②在所刻内容轮廓外极薄地剔地，在所刻内容轮廓内进行深浅不同的镌刻，然后再用阴线刻细部；③阴刻线纹；④半立体浮雕；⑤立体的浮雕，即在立体的石雕表面施用阴刻线作为饰纹。[①] 当然，这5种技法只是一种概括。在山东画像石中，还有一些很有特色和很有研究价值的技法，很难用这5种技法概括得清楚。如在长清孝堂山郭巨祠、安丘董家庄墓和邹城的画像石中，有一种在所刻内容本身上进行减地的刻法，粗看起来有些像沂南墓中第2类刻法；但一具体比较，就看出它们之间的不同之处：郭巨祠是从结构入手，剔地与浮出的界限明确、工细，剔地与浮出两部分的平面都认真铲平，有很强的装饰趣味。例如鱼、以鱼腮为界，鱼头浮出，鱼身极薄地剔地；整个形象，又以工细的阴线勾出轮廓与壁面分离开来。邹城的刚好与郭巨祠相反，剔地与浮出部分界限很模糊，在阴线勾出的轮廓内，只对剔地部分作石面处理而使之光滑，浮出部分仍保留粗糙的石面；这种技法刻出的形象若隐若现，具有一种特殊的吸引力。安丘董家庄墓的又别具一格，是将剔地部分作石面处理使之光滑，再用阴线刻细部，浮出部分较高；这种技法刻出的形象对比明显，立体感和装饰感都很强。又如在郭巨祠、武氏祠、安丘董家庄墓等处画像石中，有一种与今天篆刻中直、斜刀交叉使用相似的表现方法，即用直刀刻出表现内容的外轮廓，再在外轮廓内用斜刀刻凿，使表现内容具有一种立体感；这种方法，又因浮出部分的处理不一样而有不同的艺术效果：武氏祠是所



图36　树下射鸟　汉　画像石拓本　山东肥城北大留出土　泰安岱庙藏



图37　仙人石柱(局部)　东汉　画像石刻　山东泰安大汶口汉墓出土　泰安岱庙藏



谓平及浮出，即浮出部分均在一平面上，画面绘画感较强；郭巨祠与武氏祠是相同的平铲浮出，但因浮出部分很低，造成一种阴线刻的感觉；而安丘由于浮出部分多有曲面处理，浮雕效果就更为明显一些。在邹城与滕州的画像石中，有的浮雕留白极为讲究，即在减地下去的石面上很工细地作了处理，使之光滑洁净，不再刻划任何内容和纹饰，很好地突出了浮起的主题。在泰安岱庙中保存的肥城出土的画像石中，留白的方式则又别具一格：采用大面积的留白。例如：《树下射猎》一石，高约1.5米、宽约1米，所刻内容(射手、树、马)只占全石面积四分之一不到，余下大片石面均凿成底纹（图36）；这种方法并非孤例：另一《双神兽》石，也作如此处理。墓中石柱是山东发现较多的，沂南北寨墓、临沂白庄等墓，安丘董家庄墓，泰安岱庙陈列室等处，都能看到这种雕满形象的石柱；其中以安丘及泰安两处最具有代表性。安丘董家庄汉墓中两方柱一圆柱，以透雕和圆雕的手法，在柱上刻满相互勾连、抱搂、嬉戏的裸身或半裸身的人体；这些人体又与那些相互缠绕的动物混杂一起，表示了一种非同人世的怪异气氛。泰安的石柱以浅浮雕方式分层刻了体生毛的人、熊、兽等，也是一种非人间的怪异气氛（图37）。根据王充“图仙人之形、体生毛，臂变为翼，行于云则年增矣，千岁不死”(《论衡·无形》)的记载，泰安石柱上镌刻的应是与升仙思想有关的内容。除墓中石柱，临沂白庄墓的墓门立柱高浮雕非常有特色：这些石刻以圆熟的刀法，准确的造型和大胆的想象，刻出许多精美而颇具体积感的动物、神灵等。此外，阴线刻的表现方法又有沂南北寨墓的飞动劲利和诸城前凉台墓的连绵劲细之别；凹面雕的表现法，又有嘉祥凹面内施以阴线和安丘董家庄凹面内再分层施以阴线之别，等等。这些都从各个方面反映了山东画像石丰富精美的雕镌技术。

河南画像石　河南画像石的载体主要是石墓、石棺椁、石阙。

画像石大量出自画像石墓。石棺椁在豫东地区有少量发现。石阙为著名的登封3阙：太室阙、少室阙、启母阙。此3阙画像较简略；但它们是存世几十个汉石阙中唯有的庙阙，因而也就具有特殊的地位。

河南画像石分布在全省20多个县市，以豫西南南阳地区和豫东商丘地区最为密集；这两地之外，嵩山地区的密县打虎亭画像石墓也有一定的代表性。

豫东商丘地区50年代末画像石时有发现，但到80年代方引起重视，真正开展研究是近几年的事。这个地区的画像石主要出在芒砀山一带的永城、夏邑两县；前后发现有20多座画像石墓和画像石棺墓，目前累计有画像石260块左右。这批画像石的石料均经过认真选择，质地较好；技法除少数是阴线刻以外，绝大部分都是浮雕。商丘地区的画像石历史题材和人物题材都较少，大量反映的是神话内容和奇禽异兽。那些奇禽异兽，或奔或停，或倒或立，或缠绕或呼应，分散聚合，参差错落，在凿平磨光的素地上，这些浮雕的形象鲜明、醒目，既充满了生气、也充满了神秘。商丘画像石中有多块伏羲女娲捧日捧月图（图38）；其中日轮月轮在石面中突起很高，几成半球形，加之打磨光洁，真有皓月当空、如日中天之感，在所有的石刻中异常突出，予人以强烈的艺术感受。这种艺术手法，为商丘地区所特有。

密县打虎亭1号、2号汉墓是两座规模很大的砖、石混合结构墓，两墓均有墓门、甬道、前室、中室、后室、南耳室、东耳室和北耳室等几部分。其中1号墓以石刻为主，2号墓以壁画为主。1号墓的墓门至前室甬道、前室，前室至中室甬道、南耳室、东耳室、北耳室，以及各室之间的7座石门，均以线



图38　伏羲　东汉　画像石拓本　河南永城县酂城汉画像石墓出土　商丘市博物馆藏



图39　收租图　东汉　画像石拓本　河南密县打虎亭汉墓出土



图40　执笏侍者　东汉　画像石拓本　河南南阳英庄出土　南阳汉画馆藏

刻或浅浮雕的画像石作为墓内装饰。这些画像石的内容依镌刻部位而有所不同：墓室顶部除前室为莲花及菱形图案组成的藻井外，其余多为云气纹和鸟兽；石壁面是以人物为主的生活内容，如收租、宴饮、庖厨、侍奉以及相关的动物、器具和场景；石门上主要是鸟兽神异云气等。[2] 打虎亭汉墓的雕刻风格总的看属工细一类：无论线刻或减地雕镌，都细致而精美。在这种总的风格中，又有工稳与飞动之别。如南耳室南壁《收租图》(图39)、东耳室东壁《庖厨图》、北耳室西壁《宴饮图》等，均先用笔在打磨光的石面上勾出物象轮廓，然后将物象轮廓外的石面减地剔去以突出物象，再用阴线在物象内刻出局部或细部，这类画像在细致精美中显出工稳的特色；而券顶及石门上的奇禽怪兽神异等，其雕刻手法流畅，石刻劲利回转，有一种飞动之美。这些作品与陕北画像石中表现神异一类题材的石刻，有异曲同工之妙。密县打虎亭汉墓的画像石，在豫南的南阳、豫东的商丘之外，以自己的特有风格而独树一帜。

《后汉书·刘隆传》曰："河南(洛阳)帝都多近臣，南阳帝乡多近亲。"这说明南阳在东汉时期是皇亲国戚勋臣的会集之地，也是皇家势力所控制的地区；崇奢者竞富，势在必然。光武帝刘秀起兵南阳得天下后，颁纬书于天下；《白虎通德论》又将谶纬思想溶入钦定儒家信条中。这种以天象、征兆来了解天意神喻，以荒诞的传说来引出结论的思想，弥漫天下。今天看到的南阳画像石，多天象、神异和男女侍者等等内容；这对东汉时帝王、权贵的生活和思想，尽管不是直接反映，起码也是当时南阳的世风的反映。南阳画像石多使用质坚而脆的石灰石，雕镌时就使用了洗练、粗犷的手法；主题突出，形象鲜明（图40）。画像造型上，南阳画像石的人物除武士外，一般都较典雅、沉稳、恭谨（图41）；动物和灵异因夸张变形

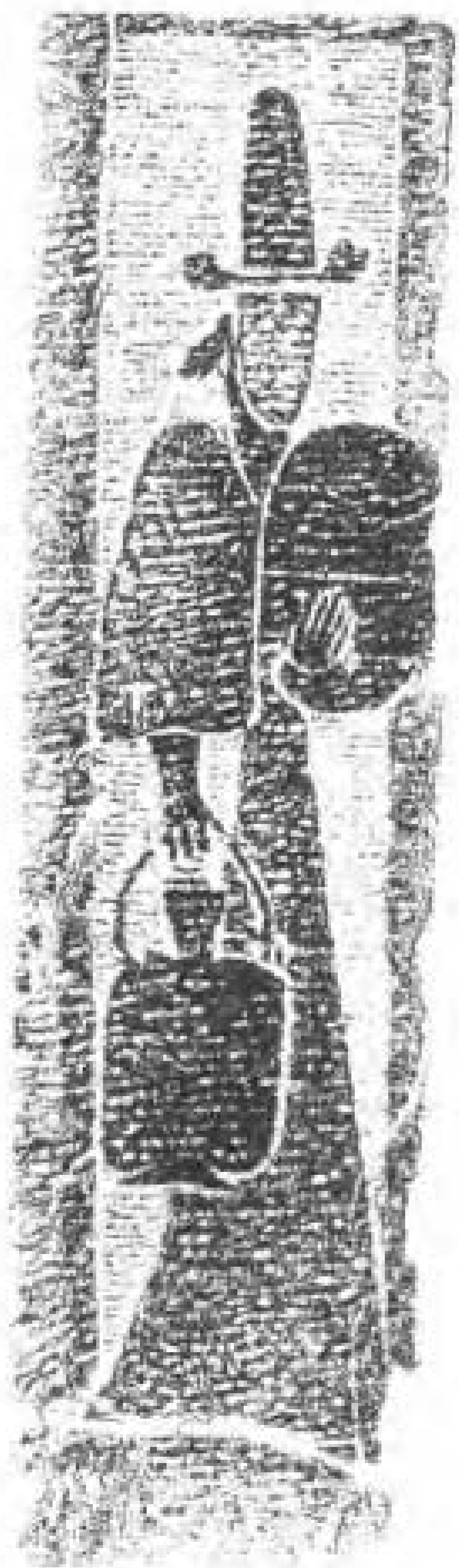


图41 提壶捧奁奴婢 东汉 画像石拓本 河南南阳瓦店乡十里铺村东窑场出土 南阳汉画馆藏

的表现手法而显得生动活泼、多姿多态，颇有呼之欲出之势。河南画像石的最重要之处，是以南阳地区画像石墓为主体所建立的一个发展体系；这个体系是以扎实的科学材料为依据，通过大量的对比、分析、研究而归纳出来的。南阳画像石主要分布在今天南阳地区的南阳市、南阳县、唐河、方城、邓县等县市。广义的南阳画像石分布地区还应有河南舞阳、平顶山、颊县、襄城及湖北枣阳等鄂北地区这些汉代属南阳郡的县市。南阳是我国较早就名声在外的画像石发现地之一。在本世纪初至50年代前，研究工作时断时续，虽有较大成果但无较大突破。50年代以来，随着科学的田野考古方式的推行，一座又一座完整的汉画像石墓被发现，提供了一个又一个墓例。这些墓例几乎每一个都带来了新内容、都注入了新因素，使南阳这个以墓例为主线的画像石体系，成为一种有说服力的、严谨的体系。这一体系或许不能应用于其它地区，但就画像石的研究而言，南阳体系的建立，就树立了一个非常有价值的样式。通过对这一体系认真研究，至少对南阳这个画像石丰产地区有了一个明晰而确切的认识；这个认识，可以通过以下这个比较表来获得。[3]

南阳地区汉代画像石墓比较表

时期 类别	早期（西汉中期－东汉早期）	中期（东汉中期）	晚期（东汉晚期）
墓室结构及其用料	①长方形： 南阳赵寨砖瓦厂墓（赵M）； 唐河石灰窑墓（灰M）回字形（木椁墓4边箱变成石墓的前室、两侧室、后室共4室）；	①T字形： 南阳石桥墓(石M)； 南阳县军帐营墓（军M）； 南阳县王寨墓（王M）； 南阳县英庄墓（英M）。	①出现了多室墓。平面布局，并不严格讲求对称和追求均衡。墓室立柱上增加了仿木结构的栌斗。 ②有砖石混合：许昌襄城茨沟墓(茨M)；



时期 类别	早期（西汉中期－东汉早期）	中期（东汉中期）	晚期（东汉晚期）
墓室结构及其用料	唐河针织厂墓（针M）; 南阳县杨官寺墓（杨M）; 唐河电厂墓（电M）; 唐河新店郁平大尹冯君孺人墓（新M）。 ②大量使用石料和纯石结构。 ③2个大门或4个大门。 ④平顶、高度较低。	回字形: 方城县东关墓（方M）; 南阳市七里园墓（七M）; 品字形: 邓县长冢店 墓长M; 南阳县英庄2号墓（英M2）。 ②画像石的使用比早期少，一般只用来构筑墓门、门框、过桥等墓葬的骨架部分。小砖的使用有所增加，未发现有纯石结构。 ③两个大门。也有一个大门的(品字形墓)。 ④拱券顶出现，高度有所增加。	也有纯石结构：南阳北关中原机校墓（中M）。 ③画像石逐渐减少：如茨M这样大型的墓葬仅用了5块(其中1块为一石两面雕刻)；中M用了10块。石材的使用无一定规律：有作墓门或门框，或只作墓室盖顶，有的还是用拆别人旧墓取下的石材而随便安装在新墓上。 ④一墓一大门，用木质门扉代替石质门扉。 ⑤主室顶部多筑为穹庐顶或盝顶，比拱券顶更高。
刻绘位置	墓门、门扉、门楣、立柱、盖顶石、墓室周围和主室两侧。	墓门、主室门、耳室门、过梁石料、门楣、门柱、墓顶石。	无一定规律：多刻在大门，也有在盖顶石、藻井、过梁、立柱等处雕刻的。
雕刻技法	平面阴线刻（赵M）、纹地凹面刻、素地浅浮雕、纹地浅浮雕（后两种多见于唐河一带）。	均为剔地浅浮雕："地"有横竖、斜纹、个别部位间有阴线和圆雕；其中以横、竖纹剔地浅浮雕为最。	①横纹浅浮雕：画像外铲平无地纹以突出轮廓；画像细部用阴线刻出，画像本身也有横纹。

时期 类别	早期（西汉中期-东汉早期）	中期（东汉中期）	晚期（东汉晚期）
雕刻技法		多，约占此期全部画像的90%以上。	②横竖纹剔地浅浮雕（与中期同）：画像本身无纹，细部与轮廓用阴线刻出。
彩绘情况	除赵M施有红、黄、蓝等多种色彩外，其余均施朱色。施彩方法一般为平涂。唯屯M施彩别致：它仅用朱笔画像的边线及斑纹，如铺首的耳、目、环和猛虎的口、耳、目、躯体等部位。	在石M墓门正面的画像上，彩绘有朱红、紫红、粉红、土黄和黑色等5种矿物质颜色，使形象更为突出。如门楣上的神兽，通体涂上黄色，并用黑色绘以豹纹。两个像人。一个穿土黄襦，一个着紫红衣；领口和衣襟、袖头均绘一宽一窄的两条线的边饰。两侧柱及中柱上的门吏的冠涂成朱色。门扉上的铺首则敷以粉颜色。这种在画像石刻上加绘多种矿物质颜料的做法，在南阳汉画像石中是仅见的。	
画面处理	主题突出：画面上仅刻出所要表现的建筑物、人物或动物。布局比较疏朗；一般不加任何补白装饰。	作为渲染气氛和突出主题的手段，注意了空间的补白和局部的装饰。	逐渐在空间填满了繁琐的装饰，并追求对称，使画面呆滞而趋于知识性。



时期 类别	早期（西汉中期－东汉早期）	中期（东汉中期）	晚期（东汉晚期）
内容与题材	西汉中期: ①带纹饰衬地凹线刻，多以建筑为题材，多刻绘在墓门、主室门的立柱和门扉上。 ②历史故事人物画如“伯乐相马”、“狗咬赵盾”等。 ③谶纬迷信如青龙、白虎，双龙交蟠或持戟神人等。 西汉晚期: ①出现了墓主人身前骑射田猎、车骑出行的画面、杂技、舞蹈和舞乐宴饮等内容。多刻于前室周围和主室两侧。 ②大门立柱上，习惯于刻画执盾、带剑门吏或执笏、拥彗门吏，用以代替门框上的装饰图案。在墓门的门扉上刻饰铺首衔环；铺首之上雕刻凶悍的猛虎。一墓两大门；一门两扉刻两猛虎，另两扉刻朱	①建筑物不再作为画像题材以历史故事为内容者也少有发现。 ②青龙、白虎常常作为画像分别刻在墓室过梁两侧。 ③舞乐百戏、执戟、捧奁、端灯、拥彗等内容，几乎各墓都有刻画。这些门吏及奴婢常被列在墓门内、外两侧及中柱上。 ④一墓两门的两条门楣连起来刻成一幅画像，往往是逐疫辟邪。 ⑤纵架在这种墓前室的过梁有的被制作为巨口露齿的立雕应龙。 ⑥过梁下面的一些墓盖顶石上内侧，往往雕刻有日、月及星宿。	①画像已向图案化方向发展。 ②内容只限于交蟠双龙、龙、虎、辟邪和异兽、神人之类。 ③历史故事、神话传说、建筑题材不再出现。 ④墓主人生前生活及乐舞百戏的画面仍有刻画。 ⑤在墓顶刻绘日、月和各种天象的时俗，到此时只简单地刻成日轮和带有蟾蜍的满月作盖顶石使用。

时期 类别	早期（西汉中期－东汉早期）	中期（东汉中期）	晚期（东汉晚期）
内容与题材	鸟。 ③盖顶石有的在内侧刻日轮或满月。日内刻三足乌，月中刻蟾蜍；日月周围繁星满布，还有长虹之类天象。 ④普遍在比较突出的位置上刻有虎食旱魃画像。同时在主室两侧的立柱上，出现了伏羲、女娲。		
其它	①陶俑随葬出现（新莽时）。 ②以模印老、中、青形象来区分大、中、小鼎（西汉中期－东汉早期）。	①东汉中期以后出现镇墓兽。 ②砖石墓室四角用的兽头为圆雕，与石室墓中立雕应龙相同。	
墓例			①茨M：a. 前室门楣刻两龙相交成如意状。b. 左前室门楣1龙、1虎、1熊。c. 中室门楣正面刻两龙相交，下有鱼1条。d. 另一面刻人、龙、象、鹿、虎。e. 后室藻井上面蟾蜍1只。 ②中M：墓室a. 南。b. 北立柱东西两幅。c. 前室盖顶石1幅。



时期 类别	早期（西汉中期－东汉早期）	中期（东汉中期）	晚期（东汉晚期）
			d. 中室门楣1幅。e. 东、f. 西两侧室门楣两幅。g、h 二侧室过梁两幅。i、j后室门楣两幅。 a 为执彗门吏；b为执盾门吏；c为鼓舞；d为菱纹穿环图案； g东侧(北段)为逐疫、辟邪；h(西侧南段)为鼓舞百戏；e、f、i、j这4块门楣正面刻作二方连续菱形穿环图案。③中M中鼓舞画像石作为前室盖顶石使用，画像底边的画面部分在建墓时为了合缝而被凿掉。按照南阳画像石墓的习惯作法，逐疫辟邪画像为两块条石合刻而成，并且常常作为墓的大门楣使用。而中M中的逐疫辟邪只是画幅的一部分，而且被作为侧室过梁。因此可以说这3幅画像明显是利用了前期墓葬中的画像石刻，任意砌在墓中。

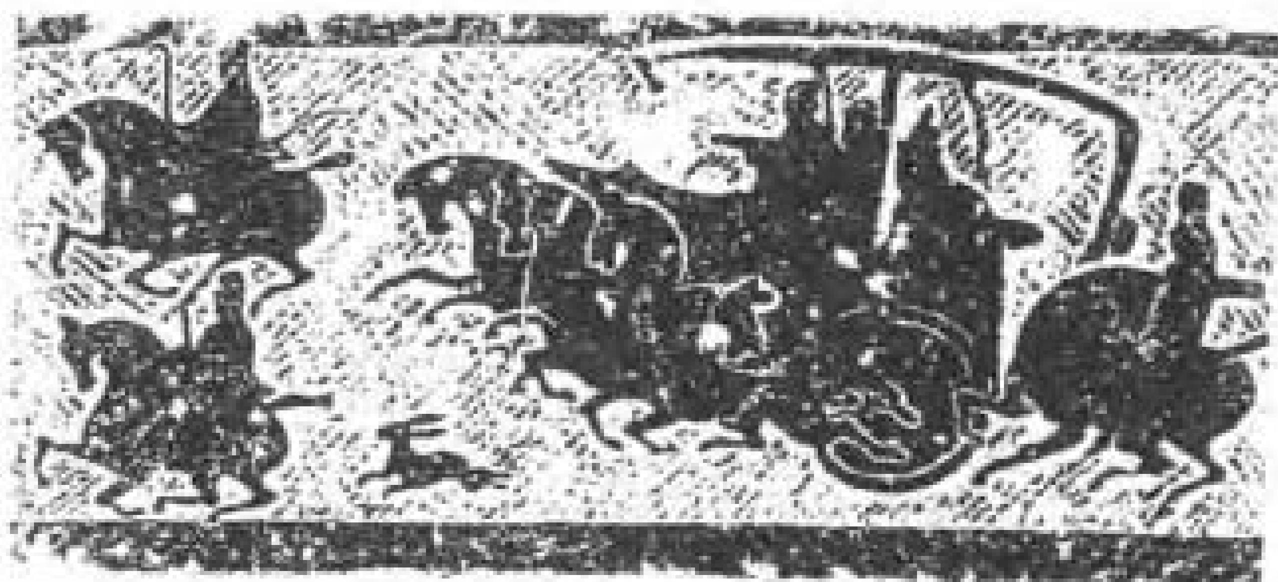


图42 车骑 东汉 画像石拓本 四川成都羊子山汉墓出土 重庆市博物馆藏



川渝画像石　川渝画像石的载体是石阙、石棺(石函)、崖墓、石墓(包括砖石墓)、石祠等。石祠只见于记载，已无实物可寻。[④] 砖石墓石刻画像不多见；成都附近和重庆市的江北、合川、璧山等县先后有所发现。[⑤] 这些画像石墓中，以成都北郊羊子山1号墓和成都西郊曾家包汉墓所出最有代表性。[⑥]

曾家包汉墓石刻主要为日常生活内容；雕刻浮起较高，各种独立的内容往往都镌刻在同一块面积较大的石面上。正因为如此，这些有一定独立性的内容在镌刻制作时，也就保持了造型的独立性；故这些形象一般比较完整而生动，处理也较洗练，如吹火、织布、酿酒、敬老、赶牛车、猴戏马，以及一些动物如狗、猪等。

50年代初发掘的羊子山1号墓，所出画像石内容分宴饮和车骑出行两大部分；其中车骑出行是主要表现部分。羊子山1号墓的车骑出行场面宏大、气氛热烈：共有12辆车、56匹马、83人。通过画面疏密的变化，使这支庞大的行进队伍更有节奏感；马的造型矫健有力、或奋蹄、或嘶鸣、或昂首、或扭头，更增添了这支队伍的喧闹气氛。这幅车骑出行的画面，在表现连车列骑的气势的同时，对一些细节的处理也很具匠心。如在一群驰骋的车骑下方，刻了一只奔兔，这种艺术构思与武威雷台出土的铜奔马如出一辙（图42)。所不同的是，一个用飞鸟，一个用奔兔，但都很好地衬托了马的飞驰。

最能代表川渝画像石特点的，是石阙、石棺、崖墓。

石阙　我国留存至今的汉阙，均为石阙；全国有40个左右，川渝地区就有20多个。其中渠县沈府君阙、冯焕阙、无铭阙，绵阳平杨府君阙，雅安高颐阙，芦山樊敏阙，重庆盘溪无名阙，忠县丁房阙，西昌无铭阙，昭觉残阙等；上面的石刻，或透雕、或浮雕、或线刻，都非常精美。如渠县沈府君阙刚劲有力的朱雀、大幅而洗练的青龙衔璧、白虎衔璧，绵阳

平杨府君阙高浮雕生动的兽斗，雅安高颐阙描写细腻的抚琴、斗虎（图43），芦山樊敏阙反映民族关系的龙生十子等，都是很有代表性的雕刻作品。

崖墓　崖墓是川渝地区独具特色的一种墓葬形式；广泛分散于川渝各地，数量约有几万。川渝崖墓出现于西汉晚期，东汉后期为其鼎盛期；多开凿在依山傍水、人口稠密、经济富庶、交通便利之地。崖墓的开凿并非漫无目的，而是有一定的安排和考虑的。从不少地区大片崖墓排列有序的这种结构看，选择一片崖区为公共“墓地”，除了工程上施工的难易因素外，人们头脑中吉凶观念(具体为风水观念或者升仙观念)可能是最重要的因素。

简单的崖墓，墓门内即为墓室。复杂的崖墓，则为多室；如乐山、宜宾大墓多为前庭后室，即墓门内有1象征庭院的宽大空间，从这一空间，有甬道或无甬道与置放棺椁的各室相通。这种多室墓往往是一个家族或一家几代人的“墓地”。在崖墓的墓室中，置有石棺或崖棺(在原崖上雕凿出的石椁和石棺)，以及象征生活中物的石灶、石龛等。画像石刻，出现在这些崖墓墓门、墓内的庭、室、棺、椁的壁面上。崖墓的构思，显然是以建筑物为最基本的出发点，故崖墓内的石刻大量出现仿建筑物的形式和构件，如屋面、藻井、斗拱、屋檐、瓦当等。从东汉中期到东汉晚期，这一倾向始终占据主流。有具体内容的石刻画幅，在东汉中期的崖墓中一般都画幅小、数量少(1墓1幅或几幅)、内容简单(辟邪升仙题材为主)。东汉后期，随着崖墓结构更复杂和大中型墓增多，画像石刻在1墓中不仅数量上由1幅、几幅变为多幅甚至几十幅，而且也有了统一的布局和构思。这时期石刻画面变得很大，在墓门、前庭和墓室中占有显要位置。同时，在墓中崖棺和石棺上的画像，则起了一种丰富和呼应的作用。崖墓石刻内容除了与同时期

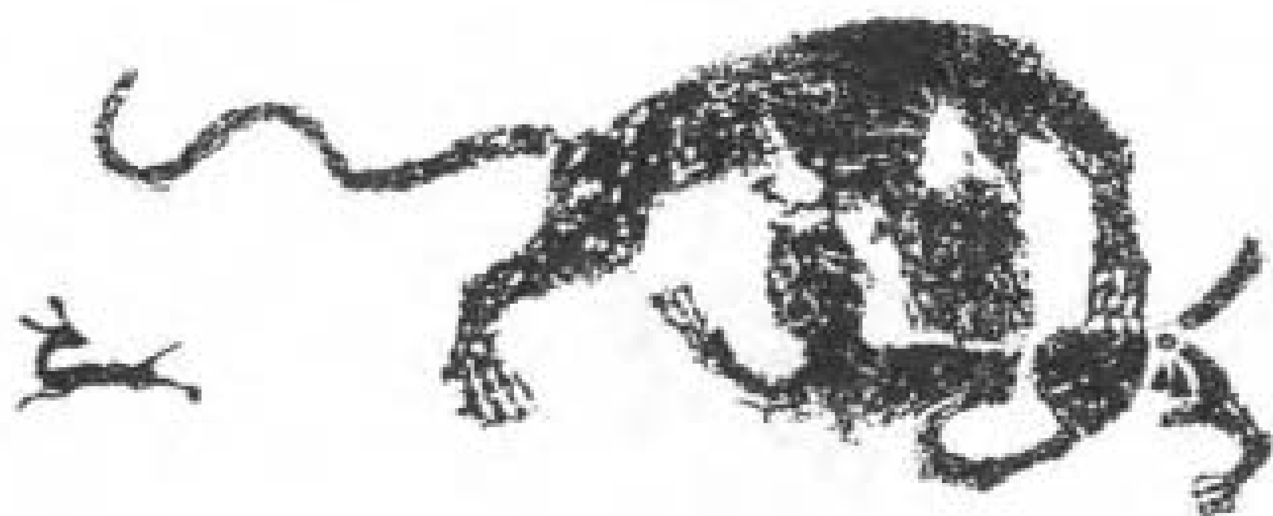


图43　白虎　东汉　画像石拓本　四川雅安高颐阙

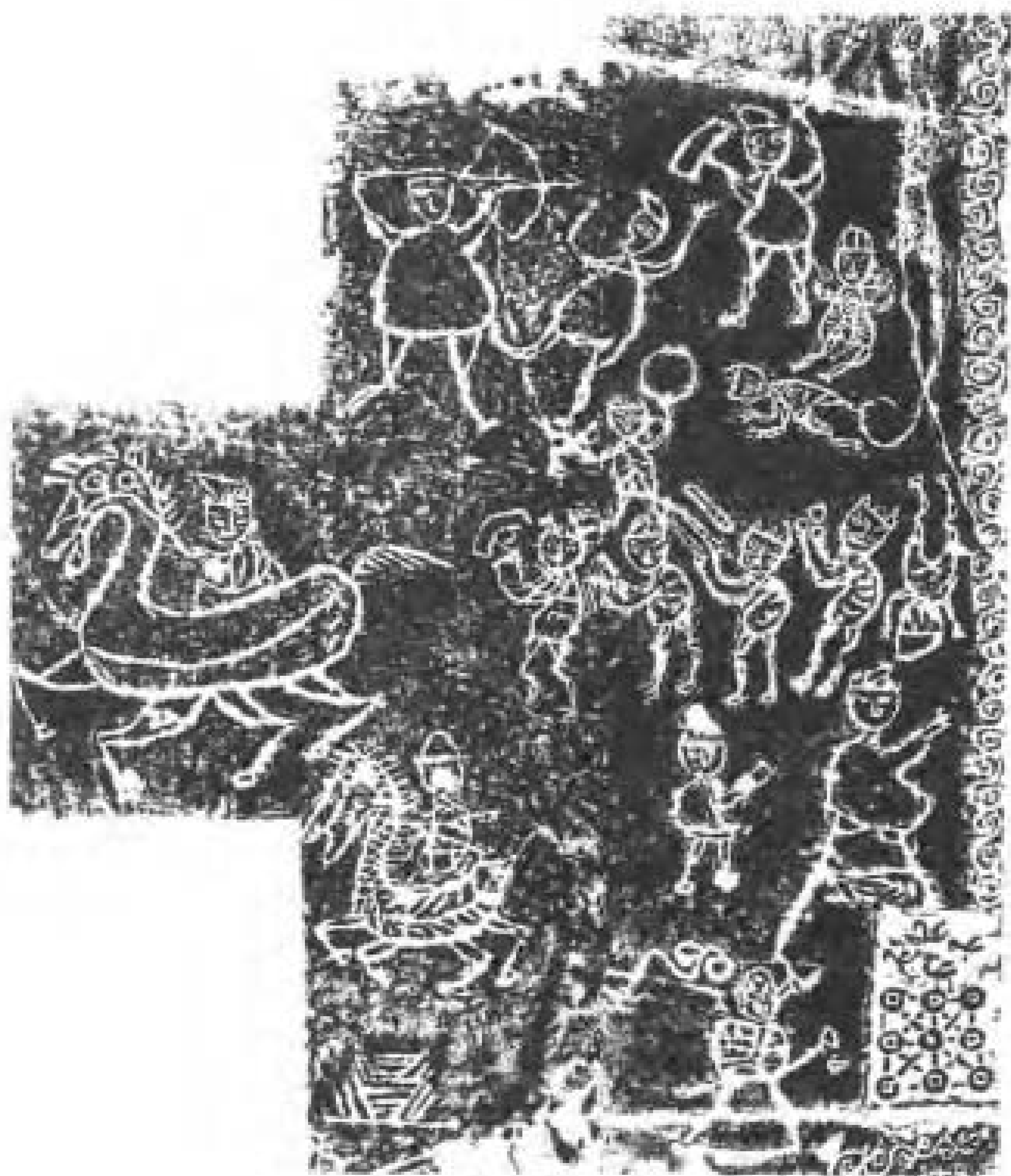


图44　人物　东汉　画像石拓本　四川长宁县七个洞崖墓出土



的画像砖、画像石墓石刻相协调外，又有了佛教题材；雕刻手法从阴刻、浅浮雕进而发展成高浮雕、透雕等，有的甚至已是圆雕。

川渝有画像石的崖墓在几万座崖墓中所占比例甚小，但绝对数字仍然可观。仅乐山一地，就有几百座之多。这些分布广、数量多的崖墓石刻，因地区及时间的不同而表现出多种风格与形式。如新津崖墓有众多榜题，阴线石刻作品线条宽厚，平稳遒劲，人物高大而气度恢宏，浮雕朱雀则造型优美生动。又如中江崖墓的挽马人石柱雕刻，三台崖墓的怪兽石刻，都是造型独特、构思新颖之作。若将川渝崖墓以时间早晚及艺术形式来分，可以概括为长宁七个洞、乐山麻浩、彭山江口3种类型。

长宁七个洞崖墓石刻，于1981年发现于四川泸州地区长宁县正泉乡，7座崖墓集中在一个崖壁上，故名七个洞。七个洞不是同一个时期所凿。墓内石刻题记最早为延光四年(125年)、中经熹平，晚到光和四年(181年)，时间跨度至少56年，即在东汉中期至晚期这一段。这7座墓的内外崖壁上，有丰富的石刻画像遗存（图44)：内容有建筑(阙)、舞乐杂技、乘骑、虎、凤、鸟、鱼、夫妻别离、人物宴饮等。这些石刻均为阴线刻，没有边框一类界限，而是漫布在崖壁上。川渝石刻多用砂石，石质较软，易进行艺术加工。阴线刻的石刻在川渝一带并不多见，而七个洞崖墓中分布面大、内容丰富的阴线石刻，是川渝画像石中阴线刻的集中表现。这些石刻用刀沉稳有力，刻出的线条刚健浑厚；与别的省区相比较，七个洞的这批造型稚拙简练的阴线刻画像更具有金石味，更能传达与汉碑、汉印相同的那种朴茂苍劲的古拙之风。七个洞中有至今还未识别的类似文字的符号，本身就是很好的书法作品。将七个洞中一些画面缩小再加上边框，就是非常古朴的“形肖

印”，如“夫妻相别”、“骑马人”、“敬酒女”等。

宜宾与乐山都有许多刻有图像的大型崖墓。以保存的完整和内容的丰富而论，首推乐山麻浩1号墓。乐山麻浩1号墓属东汉晚期，开凿在四川崖墓鼎盛时期；因此，这座墓带有很强的总结性。首先在结构上，麻浩1号墓是典型的大型崖墓，有1前庭3后室。前庭宽29米，深11米，高2米以上；与前庭相连，是结构相同的3个后室。其次，画像石刻数量多，共有30多幅，分别刻在墓门额、门柱、前庭两侧及后壁上。石刻内容丰富：统计下来，有仿建筑图刻如梁、柱、斗拱、檐口、瓦当等，此外还有鱼、鼠、鸟、蹲兽、白兔、朱雀、门卒、宴乐、乐伎、辟邪、坐佛、凯风、话别、迎谒、垂钓、挽辇、挽马、荆轲刺秦王等等；这些石刻均为浮雕。有的场面宏大，如《荆轲刺秦王》占去近4米长的石壁面，在汉代的存世独幅整石石刻中，这件最大；有的场面感人，如《话别》，老母对即将远行、跪在门前的儿子叮嘱再三，手中持物相付，慈爱之情流露无遗；此外，《荆轲刺秦王》中秦王的仓皇奔走，挽马图中挽马者的用力后挽，《垂钓》中钓鱼人对上钓之鱼正长跪收竿等，都表现得非常生动，富有生活情趣；有的艺术形象丰富，如前庭画像上方48个瓦当及瓦当下的卷云、花瓣、旋涡、圆钱、绳索、席纹等多种图案。而前庭上方的施无畏印相坐佛，与乐山另一处崖墓（柿子湾）中的佛像，是今天中国所发现最早、最确切的石刻佛像。麻浩1号崖墓，因其规模宏大、形制结构保存完好、石刻画像丰富精美而被视为川渝汉代崖墓的集大成者。

彭山县不仅有川渝绝对年代最早的崖墓，也是最早为中外学者所注目的地方。彭山在汉代为武阳郡，自然是经济文化高度发达的地方；因此，这里的崖墓不仅多，而且雕刻技法也好。江口崖墓不像乐山、宜宾的大墓有前庭后室，而是



图45　吻　东汉　画像石刻　四川彭山县出土　北京故宫博物院藏

单孔地一个一个开凿；长长的墓道后即为墓室。墓门门额是江口崖墓重点进行镌刻图像的地方，也是崖墓表现主题的地方。例如江口2号崖墓，其墓道长23米，墓额上有4层门饰，浮雕异兽、动物、胜纹、建筑构件等。与墓门门额石刻有一定规律相反，墓室内石刻就没有什么连贯性：一件雕刻与另一件雕刻相距甚远，均是一个主题一件雕刻。这些浮雕多为高浮雕，有的实际是圆雕；手法纯熟、凝练、集中，非常富于雕塑语言的表达。如墓室左壁《夫妻》石雕，通过厨房中一件琐事表达了夫妻恩爱：丈夫持水瓢正欲取水，妻子身背婴儿立于丈夫身后，一手轻轻放在丈夫肩上，丈夫即回首呼应。这一回首顾盼和一手轻轻放置，传达了一对平常夫妻的恩爱与和睦之情。又如右壁所刻一犬，已离石面成为圆雕；这件石雕刀法流畅，线条粗犷有力，狗显得极为勇猛沉着。在江口3号墓内，左壁刻出一座完整精巧的大屋顶，右壁高浮雕刻出石犬及佩剑石俑，连同40年代出土、现存故宫博物院的石刻《吻》，都是彭山崖墓有代表性的作品（图45）。

彭山江口墓富于雕塑语言表达的高浮雕、长宁七个洞富于金石味的阴线刻、乐山麻浩墓画面宏大的中浮雕，既是川渝崖墓从早到晚、从兴起到鼎盛的3个不同时期的作品，也是川渝崖墓石刻技法和艺术类别的一个缩影。

在崖壁上镌刻图像，中国从旧石器时代就开始了；至汉代一些游牧民族仍有这种习惯，如甘肃黑山崖刻。但这些镌刻方式都比较原始，造型也是一些浅浮雕；我国的岩画研究人员将这种原始性很强的刻和画统称为岩画。川渝崖墓石刻画像与原始岩刻的区别首先是反映的内容是进入文明社会几千年来形成的思想和习俗，如升仙、谶纬、历史故事、乐舞、百戏、夫妻恩爱等；其次是雕刻手法上，有对大场面的浮雕处理，还有几近圆雕的高浮雕和有浓郁金石味的阴线刻雕等。



这些带有情节和思想内容的崖壁雕刻，为魏晋南北朝佛教大量开龛造窟奠下了牢固基础。

3. 石棺

石棺主要出自崖墓；石棺则除了崖墓外，也出自一般的墓葬中，故石棺可脱离崖墓自成画像石的一种载体。石棺的形体决定了石棺画像必须简之又简：在有限的4个面或5个面（加棺盖）内，要尽量表达出既对死者负责，又对生者负责的内容来。这就决定了石棺画像的特点是集中和简练，即用最基本的艺术形式（最简练的艺术单元）表达出最基本的要求。通过对川渝石棺画像的研究，能找到升仙、富足和生殖这3种题材的最基本的表现方法，或者说符号式、象征式的表现方法。川渝目前各地已出土几十具画像石棺，为这一研究提供了可能；特别是宜宾南溪连环画式的图像和简阳有榜题画像的石棺出土，更加速了对这种研究的完成（图46）。

与别地区的画像石相比，川渝画像石最具俗文化特点。这些画像石反映了汉代一般人墓葬观念中最基本最必要的需求。川渝画像石很少见历史题材，但有两个故事用得较多：一是“荆轲刺秦王”，一是“董永事父”。荆轲、专诸、要离、聂政、侠累都是史记中所载有名的刺客；在山东、河南的画像石中都有反映，而川渝只选用了荆轲反复表现（乐山一地就出现3幅）。董永、丁兰、老莱子、邢渠等都是古代有名的孝子；川渝只选了董永一人来反复表现，如渠县沈府君阙、无铭阙，乐山麻浩崖墓等地均刻有董永事父，而且都表现为一老人坐于树阴下一独轮车后，一壮年人手持农具一旁站立侍侯。“荆轲刺秦王”与“董永事父”在川渝画像石刻中出现，其含义主要并不是历史故事，而是它们作为两种象征性的艺术形象，即汉代人行为规范中的“忠”与“孝”的艺术形象。在表现礼教内容不多的川渝画像石中也选了表示“忠”“孝”的两个题材；



图46　车马(大道)　东汉　画像石拓本　四川彭山县双江乡高家沟梅花村崖墓3号石棺



图47 猎兽 东汉 画像石拓本 陕西绥德出土

这说明“忠”、“孝”的确是汉代社会最最基础的道德伦理思想。

四 陕北画像石

陕北画像石均出在墓中，榆林地区绥德、榆林、米脂、子洲、吴堡、清涧、神木等县都是画像石的主要出土地；其中又以绥德为最。

陕北在秦汉主要属上郡、西河郡。汉武帝前，这地区是汉王朝与匈奴、西羌交兵的前哨。汉武以降对匈奴战争的胜利，逼匈奴势力西移；西羌也在汉武以后各代政府的军事行动中受挫，骚扰活动有所减弱。这致使陕北一带经济开始复苏。西汉晚期至东汉初，陕北一带就成为商业、畜牧业、农业发达之地，即史书所谓“水草丰盛、土宜产牧、群羊塞道、牛羊衔尾”一类景象。[7] 东汉安帝永初五年(111年)，因西羌势力增强，不时侵扰边地，上郡等4郡内迁，4郡所属之地废为荒原。东汉顺帝永建四年(129年)，诏上郡回迁于旧址肤施(今陕西榆林东南)。顺帝永和五年(140年)，终因西羌军事活动频繁，东汉政府遂将西河郡治所迁离石(今山西离石)，上郡治所迁夏阳(今陕西韩城南)；这一地区又复为荒原和战场。陕北画像石的出现，大约就在东汉初至顺帝永和年间(136年—141年)，前后流行了100年左右；其高峰期应在安帝永初五年(111年)首次将上郡内迁彭衙(今陕西澄城县西北)之前。

陕北画像石产生在有限的区域和时间里，但在画像石的分区里，仍被单列为一种类型。陕北地区的画像石没有捕渔、纺织方面的题材，极少历史故事内容，而更多的放牧、耕地、射猎、出行、宴饮，以及数量很多的神仙灵异内容(图47)；这正好反映了陕北在东汉初中期，商人、地主、军吏成为主要的富有者和有权势者。陕北画像石生动地反映了这些文化素



图48　灵羊云气祥瑞　东汉　画像石拓本　陕西绥德延家岔村出土　绥德县博物馆藏

养不高又满脑子流行思想升仙、祥瑞的庸人的追求。陕北画像石的艺术形式，是独特的。陕北画像石所用石材为水成岩，石呈片状，用于石刻者为其中较厚者。因石质结构是层层相叠，刻成高低而有起伏的面易于层层剥落，故陕北画像石均为一个平面，刻面内容减地浮出，再在浮出的这个面上略施阴刻等纹饰手段。在形象的处理上，不追求琐碎的细节；在处理各种曲线、细线和一些小的形象时，多采用类似今天剪纸中"连"的手法：一个形象与一个形象相互连接，既保证了石面构架的完整，又使画面显得生动丰富。陕北画像石是将一种艺术形式发挥得淋漓尽致的典型例子，被称之为平面浅浮雕的手法基本上是陕北画像石唯一的手法。华美与简朴，纤丽与苍劲，流畅与涩拙，都用这同一手法，表现得非常成功。一般来说，反映农耕牧业等生产内容的画面，往往都刻得粗犷、简练，如绥德王得元墓出土的《放牧》等；反映狩猎、出行等官宦内容的，往往都刻得生动、活跃，如米脂汉墓出土的《牛君狩猎》等；反映西王母、东王公、羽人、神人、神兽等神仙祥瑞的，往往都刻得细腻繁复，尤其是穿插其间的云气纹、卷草纹等装饰纹饰，委婉回转、飞动流畅，极富曲线的美，如绥德延家岔村出土的《灵羊云气祥瑞》(图48)、绥德军刘家沟出土的《秦穆公驱车见西王母》(或《东王公驱车见西王母》)等；在辅之以阴线刻、线绘(墨线与色彩线)、彩绘(青、白、绿、黑等)这些艺术手段后，完整的汉代画像石墓，往往表现出一种富丽华贵之气，如绥德苏家店杨孟元墓墓门组合。从总体上看，极重装饰美这一点，陕北画像石最为突出。

从类型和传承的关系上，晋西北的吕梁地区画像石与陕北画像应视为一区。吕梁地区的画像石仅见于离石、柳林、中阳县的三川河流域一带，以离石县城周围为集中点。现共出土约50石左右。从有纪年的石刻来看，都是东汉桓帝时期(147



年—167年)所制作。考虑离石公元140年(顺帝永和五年)以后为西河郡治所，吕梁地区画像石可视为陕北画像石的延续。就艺术风格而言，也可看出这种传承关系。吕梁地区画像石用材为红砂石，本可作较高的浮起，但仍沿用陕北画像石在水成岩上的经验，刻成较浅的轮廓式的形象然后进行彩绘。由于红砂石性软而脆，不易保存，故吕梁地区画像石虽比陕北画像石年代晚，反而不如陕北画像石完整。

徐州画像石　徐州画像石的载体是石墓、石祠和石棺椁。出土画像石的地区，有徐州市郊、铜山、睢宁、沛、邳、丰、新沂等县。石棺椁画像的时代一般较早：约在西汉晚期。徐州画像石流行的时间，为西汉晚期至东汉末。

徐州画像石究竟作为一个独立的体系，还是与山东、豫东、皖北划为一大类，现在下结论还为时过早。原因有2：一是汉时徐州刺史部所辖之地包括今天北起鲁南（近枣庄、济宁、临沂等地区）、南到扬州一带，西起皖东北宿县、东到今连云巷地区。这些地区今天分属不同的行政区，但均有汉画像石出土；其所出画像石在艺术风格上、内容上有非常多的相似之处。广义的徐州画像石应包括这些地区。二是在宋时黄河改道，抢泗水经徐州入海，漫漫黄土复盖了这一富庶的地区。在这厚厚的黄土层下，可能埋藏着丰富的画像石；它们出土后，就有徐州画像石的真正答案。

从目前已发现的600多块画像石来看，徐州画像石已具有别的地区所没有的重要形式。如白集的前祠后墓，不像别的地区祠有雕刻则墓无，墓有雕刻则祠无，而是前祠后墓均满饰雕刻。这种两者得而兼之的形式，目前只存在于徐州及徐州毗邻的安徽两地。徐州画像石中建筑图数量多、场面大：往往完整地刻出建筑的全体及其附属空间或地域。茅村墓内长2米多的宏楼大厦石刻，很能说明徐州画像石建筑图刻的成就。

在汉画像中，建筑的表现一般有3种。一是纵深式表现法，即对一座建筑或一组建筑，往往用平视、俯视两个视点，形成单体与总貌、细察与总观两种效果的复合。这种复合的结果，使建筑有一种纵深感，如山东曲阜、诸城的石刻庭院，四川成都的砖塑庭院。二是景观式的表现法，即像今天风景画似截取建筑及背景的一个场景，使画面有一种趣味性和抒情性，如四川德阳画像砖《屋门图》。三是结构式表现法，即对单体或群体的建筑以立剖面式的手法给予展现。这种方法，既可看到建筑的结构和气势，又可看到活动于建筑中的人和物。这种手法鲁南的邹城和滕州也有，但以徐州汉画像石表现得尤为丰富。这种方法，可以达到结构与直观、科学与艺术、分解与组合、陈列与描述的统一，因此可以成功地表现各种类型的建筑，特别是那种场面大、组合复杂、人物众多的建筑画面。徐州画像石的建筑图中，那些单体、组群、连阁、广厦，都被表现得参差错落、杂而不乱。加上坐谈、行走、宴饮其中的人物，更使画面生动有致，热闹非凡（图49）。除建筑以外，徐州画像石在人物衣纹、车马以及大场面的表现上，也别具一格。以铜山县韩楼等地出土画像石为代表，人物衣纹的排列不是顺体势或动态而定，而是从装饰性出发，刻成一些紧密的平行线(直线或曲线)(图50)。魏晋南北朝时佛教造像中所谓“曹衣出水”，即是这种衣纹。区别仅在于：韩楼画像衣袍宽大，衣纹随宽袍大袖而成；“曹衣出水”则是衣纹紧贴身体体态而成。以铜山县洪楼出土画像石为代表，《车骑图》中马的花色刻画甚细：通过刻线的不同排列，出现毛色各异的马；如后代所谓的五花马、卷涡纹马等，都能在这些画像石中找到。睢宁九女墩墓出土的《车骑·瑞兽·宝鼎》一石，尺寸大(255厘米×96厘米)、画面内容繁杂。这种大场面的画像石，也在徐州其它墓中有发现，如茅村的《建筑图》(270厘米×56



图49　建筑图　东汉　画像石拓本　江苏徐州出土　徐州汉画像石艺术馆藏

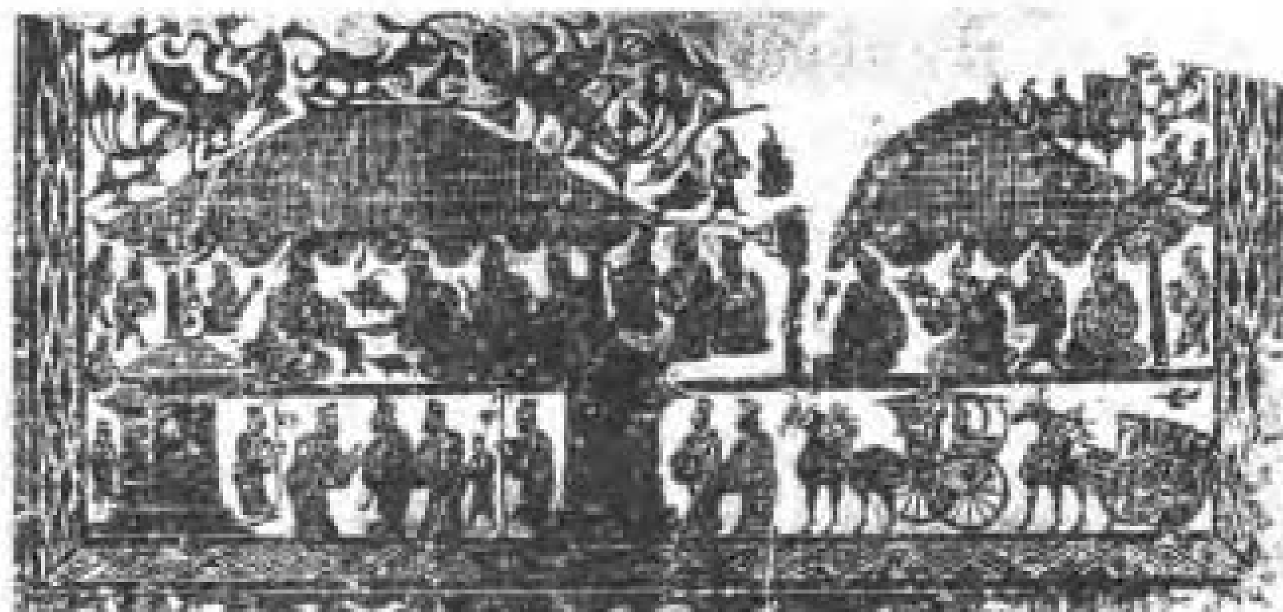


图50　建筑、人物　东汉　画像石拓本　江苏徐州铜山县洪楼出土　徐州汉画像石艺术馆藏

图51 庖厨 东汉 画像石拓本 浙江海宁市长安镇出土 海宁市博物馆藏

厘米)、青山泉的《缉盗柴归图》(800厘米×60厘米)。随着田野考古的新发现，这种大画面的画像石还会增加。当这种墓中大尺寸的画像石达到一定数量时，就可能使人对徐州画像石形成新的认识。

与徐州相毗邻的连云港地区，画像石多有发现；其中以孔望山摩崖镌刻的图像最为有名。孔望山位于连云港市南2公里处，在一片东西长15.6米，高9.7米的摩崖上，依山崖的自然形态，凿成众多的浮雕石刻图像。孔望山摩崖石刻主要是人物图像，大小共约100余人；有反映神仙思想的西王母等，也有反映佛教内容和佛陀等。[⑧] 孔望山摩崖石刻图像的年代，有汉代说，有汉魏晋说，有汉唐说；无论哪一说，其中有汉代作品是无疑义的。且不论佛教内容是否为汉代所刻，仅这种露天摩崖的形式，就是别处汉代石刻所未见；足见孔望山石刻的意义非同一般。

山东、南阳、川渝、陕北、徐州这5个重点地区的画像石，除它们共有的一些特点外，还各自有本地区的独特之处。如山东画像石研究持续时间长，历史档案完整，石刻有确切年号且连贯而下，形成了独特的年号系列；南阳画像石以西汉后期至东汉晚期的墓室为依据，脉络清楚地将该地画像石从内容到手法展现出来，形成了独特的墓室系列；川渝崖墓数量大、分布广，有摩崖石刻鼎盛的汉代各期的代表墓例以及相应的艺术风格，形成独特的崖墓系列；陕北画像石精美的画面处理，以各种形象与各种装饰纹样巧妙结合，并在墓中大面积使用，形成独特的装饰系列；徐州画像石中建筑物处处可见，有亭台楼阁、连屋广厦，形式多样，手法独特，形成独特的建筑系列。

此5区以外，浙江海宁长安镇画像石因为是我国东南沿海最南端出土而有地域上的重要意义，又因为极浅的浮雕与线



刻结合，非常富于绘画的笔意，可视为汉画像中独具的一格（图51）。云南昭通汉画像石也多有出土。1937年昭通曹家老包出土刻有“建初九年三月戊子”年号台体状画像石。除题刻年号外，其余3面分别刻有玄武、鹤、凤鸟画像。[9] 这些石刻年代较早，还远在边鄙之地；不仅对画像石的布局有重要参考价值，也为汉画像的流传提出了新问题。昭通的西北方，为四川西昌地区，也出有汉代石刻；这不能不使人联想到汉武帝经略西南夷，开辟“身毒道”的历史事件。

画像石的源头问题，比画像砖要复杂得多。首先是历史上的记载与实物不合。如前举楚庄王“雕玉为棺”、魏襄王的“文石为椁”记载，又《韩非子·外储说左上》所记赵軮令人在摩崖上刻像之事(“疏人迹”)。这3例中，除楚故都郢(今湖北荆州)附近的当阳县曾出土有东汉画像石外，其余两地(汉广川在今河北东南景县、武邑、南宫、故城一带，赵故都在今河北邯郸一带)都尚未有汉画像石发现，而作为画像石主要出土地区(山东、河南、川渝、陕北、徐州等地)，反而没有武帝以前有关石刻的记载，使这些地区的画像石似乎成了无源之水。第二，没有一个地方具有成为“源头”的全面条件。山东画像石分布广，风格多样，技法全面，又有最早的年代题刻(“河平三年”)；但这件早期石刻为地面石碑遗物，阴刻图像简略。河南南阳画像石出土甚丰，有全国最早题刻的“天凤五年”画像石墓，且技法已较成熟，内容也较丰富，证明还有更早更原始的画像石墓。但就现在画像石实物而言，由于没有比较客观的共同前提(墓主人身份、艺术水准的代表性等等)，无法进行类比，也就谈不上山东影响南阳或南阳影响山东，因此也谈不上以山东为源头或以南阳为源头。第三，今天能见到的秦汉最早也最重要的石刻实物，是1976年至1977年间在陕西临潼秦始皇陵所发现的线刻菱形纹石板；此石板虽为地面建

筑的构件，但它的发现不仅突破了画像石出现的年限，还填补了画像石分布的一些空白区域，其意义极为重大。但秦汉400年间关中地区的画像实物仅有两例(另一例是在陕西咸阳汉墓发现的为数不多的几块画像石)。[10] 有如茫茫大海中之孤岛，于画像石源头的论证，还是无济于事。基于以上3点，可以认为画像石源头的确定，目前条件尚不成熟。虽然有不少的材料，但缺乏一条科学的线将它们牵连起来。这条线的出现，一是要依赖研究的深入，但更主要的，还是有待于考古的新发现。

第四节　砖石艺术的完成与总结

从金石学的角度来看，商、周是有金而无石；汉代以后是石盛而金衰。这一判断也符合美术的情况。记载中虽有战国赵鞅摩崖刻划图像和留存至今的战国石雕板、秦代刻石，但也只是运用石头创作艺术品的零星例子。用石作为艺术创作对象而成为时代风潮，将石头这一材料的特性真正的挖掘出来并使石头完全发挥它的艺术表现力，是汉代完成的。这一情况也适用于砖。

汉代画像砖、画像石被视为一种完成的艺术形式。首先指商周时期青铜器的陶范、石范这种制作过程中的过渡艺术形式，在汉代已成了一种终结的艺术形式。画像砖、画像石的制作，就是对艺术品本身的制作。其次指规模和制作的性质发生了变化。从规模上看，汉代有了专门制作画像砖、画像石的工场、作坊、制作队伍和专门的管理机构；如西安发现有皇家窑址，四川等地发现有民间窑址，里面的遗存物证明是画像砖及俑的制作遗迹。东汉的“东园匠”则是负责陵



墓用品的制作。汉代画像砖、画像石是艺术品兼商品(丧葬用品)；它们的制作，就兼有艺术创作和商品制作的双重目的。从许多石刻作品的题记中，可以看到制作者的名字和石刻的具体价格；如武氏祠中武梁祠石刻，是“良匠卫改，雕文刻画”。(《武梁碑》，洪适《隶释·卷六》) 武氏祠石阙的制作者是石工孟孚、李弟卯，“直钱十五万”，石狮的制作者是孙宗，“直十万”。(武氏祠西阙铭文) 此外，山东肥城栾镇村建初八年八月(83年)画像石，铭文曰“石值三千”；莒南东兰墩村元和二年(85年)石阙，铭文曰“价值万五千”。这些材料，证明了汉时画像石的制作有一支工匠队伍，也有一定的收价标准；画像石是作为一种商品在制作。这种现象，在画像砖的制作中也更明显。画像砖由于是模印再窑烧而成，雷同的砖的出现是必然的。在川渝出土的汉画像砖中，同一的或不同的墓可以出尺寸、质地和内容都完全相同的画像砖。最典型的例子，是成都西郊金牛乡曾家包东汉画像砖、石2号墓：甬道左右两壁中部各嵌有10块画像砖；其中《盐井》、《庭院》、《宴饮》、《帷车》4块砖在左右壁重复出现(即10组中有4组重复)。可见不仅在不同墓内有相同的画像砖，而且在同一墓内，也反复使用同样的砖。这种现象说明当时有现成的画像砖卖，建墓时买来嵌在墓上就行了；而且也说明墓中画像砖的出现不是预先有周密的设计，只起到一种装饰的说明的作用。将画像砖、画像石视为一种完成的艺术形式的第三个含义，是指艺术独立性的突出。画像砖、画像石在内容和题材上，突破了商周以来砖、石使用时的图案化；故事性、情节性的引入，使画像砖、画像石的表现得到了增强，得到了发展。汉代的画像砖、画像石有了自己的艺术语言；这些艺术语言，有汉代产生的，有前代较为游移，由汉代固定并加强了的。前面已提到，画像砖的出现，上可追溯到原始社会的陶器刻划，中可追溯到

商周陶范、西周弦纹瓦当和东周青铜器的模印法。战国出现的画像瓦当、画像空心砖，已有相当数量和较高的艺术水平。汉代的画像砖，实际上应看成是这一古老艺术的一种继承和发展。但作为一种汉代才有的独幅画面的画像砖，基本上是一砖一个主题。在艺术构思和艺术处理上，除阴阳刻的交叉使用、中浮雕与浅浮雕的交叉使用为前代未曾采取的方法外，又在一些浮雕中，以阳线条来刻划结构，来解决面与面的交接或过渡；这种手段，也是汉代独特的一种表现方式。又如画像石，仅一个剔地浮起，“地”的处理就有磨光、斜纹、竖纹、刻纹等等手段；浮起部分的处理，有平钑(浮起部分在一个平面)、凸起、浮起部分再用阴线或阳线刻划细部；浮起的外轮廓处理，有切刀(立面)、斜刀(斜面)、圆刀(曲面)，切刀、斜刀交叉使用等等。这众多表现手段，丰富了画像石刻的艺术表达能力，同时也就使画像石作为一种艺术形式得到确立。

汉代画像砖、画像石因需求甚多而大量制作。汉代400多年历史，在砖、石使用中积累了丰富的经验。这些经验中，首推对石的材质性能的认识和相应的技法。画像石产生在不同的地区，使用的也是不同性能的石头；这就产生了不同性能石头的不同处理方法。以山东、南阳、川渝、陕北、徐州为例：山东画像石多使用质坚而细的青石，雕镌时以凝炼而精细的手法进行多层镌刻，雕刻技法多样，高浮雕、中浮雕、浅浮雕、透雕都能应用得恰到好处；南阳画像石多使用质坚而脆的石灰石，雕镌时就使用了洗练、粗犷的手法，主题突出，形象鲜明；川渝画像石多使用性软而粗的砂石，雕镌时注重体量，浮雕很高，风格粗放生动；陕北画像石使用硬而分层的片页岩(水成岩)，不宜作多层镌刻，图像呈剪影式，再辅之以色彩来丰富细节；徐州画像石与南阳画像石一样，多用质坚而脆的石灰石，不同的是，徐州有一些面积较大的石面，雕

镌出丰富庞杂的画面。

画像砖不因材质的原因而形成各地区的不同风格和特征，而是出现了由尺寸及形状不同的砖所产生不同的画面处理。因此，画像砖积累的主要是一些艺术创作原理方面的经验和相应的技法。如秦、西汉大空心砖，一砖一图或一砖多图，或以多块印模反复印制同类图形再组合成一个大的画面。南阳和川渝的方砖、条砖则因尺寸小而主要是一砖一个主题或情节。在这两地的画像砖上，尤其是川渝地区的画像砖上，线雕与浮雕更精细，构思更巧妙，阴线、阳线、浅浮雕、中浮雕的运用和配合更熟练更有变化。正如汉瓦当圆形内是成功的饱满的构图一样，川渝不同尺寸的方砖、条砖乃至砖棱上，都能巧妙地创作出主题明确而又生动的画面。在画面的多种构思上，川渝画像砖成就尤为突出。

画像砖、画像石作为一种特殊的艺术品，它们所依托的，是秦汉的丧葬观念。秦汉王朝的兴衰史，也是画像砖、画像石艺术从发达到式微的过程。从这个意义上讲，画像砖、画像石艺术是属于特定时代的艺术。但是，画像砖、画像石所积累下的对砖、石这两种材料的各种应用经验，积累下来的在砖、石上进行创造的法则和原理，则通过制作画像砖、画像石的工匠们口手相传、流入后代历史江河中。且不论汉以后的墓葬艺术中还随时看到汉画像的影子，就是佛教艺术开龛造窟这些巨大营造工程中，在具体处理各种艺术形象时，也处处可见汉画像石的创作原理和技法的运用。画像砖、画像石艺术是汉代人用以追求永恒的一种形式，但真正得到永恒的并不是人，而是画像砖、画像石艺术自身。

注释：

①曾昭燏、蒋宝庚、黎忠义：《沂南古画像石墓发掘报告》，文化部文物

管理局，1956年3月． 第48页。
②安金槐、王与刚：《密县打虎亭汉代画像石墓和壁画墓》，《文物》1972年第10期。
③以下表中所列材料采自《南阳汉代画像石》，文物出版社，1985年10月。
④南宋史绳祖《学斋占毕》卷三，谓在四川资州(资中)发现过与武氏祠画像内容相同的石祠堂。(转引自信立祥：《汉画像石的分区与分期研究》，《考古类型学的理论与实践》、文物出版社，1989年5月第288页。)
⑤刘豫川：《璀璨的巴渝文化遗迹——重庆市文物普查收获综述》，《巴渝文化》①，重庆出版社，1989年，第294—311页。
⑥于豪亮：《记成都杨子山一号墓》，《文物参考资料》1955年第9期；成都文物管理处：《四川成都曾家包东汉画像砖、石墓》，《文物》1981年第10期。
⑦《后汉书·西羌传》。
⑧连云港市博物馆：《连云港市孔望山摩崖造像调查报告》，《文物》1981年第7期。
⑨张希鲁：《昭通汉金石》，昭通中学印，民国廿六年五月廿日(1937年5月20日)，中国艺术研究院美术研究所藏。
⑩中国社会科学院考古研究所：《新中国的考古发现与研究》，文物出版社，1984年5月，第386页。呼宁贵、侯林彬：《近年陕西两汉墓葬考古的重要收获》，《中国文物报》1990年10月4日。

第五章 汉画像的文化内涵

作为对中华固有文化的寻根，汉画像研究是一种直接的方式和可靠的形式。正因为如此，对汉画像中体现出来的文化内涵的分析，不仅在面对庞杂众多的画像材料时能分清其脉络，最重要的，是能更好地还原汉画像所反映的文化或历史真实。

第一节 劝诫与崇祀

劝诫与崇祀一方面是通过对诸如圣王、明君、哲人、名臣、义士、列女、孝子等人物故事的赞颂和对暴虐之君的揭露，起到以古鉴今、扬美惩恶的作用，从而树立忠、孝、仁、义、礼、智、信、节等社会中判断是非的标准。这些以上古传说和历史故事为依托的内容，突出地表现了大一统帝国的需求，张扬了以礼教为中心的统治思想。劝诫与崇祀的另一方面，是对天地间各种神祇的祭祀和尊崇，以借助神的力量来获得福瑞、避开祸殃。

一 人物教事

汉立国以后，以褒扬鉴戒为目的，也的确于各个时期、各个地区绘制了许多人物故事画来实现上述目的。这些图画，有皇帝下旨绘制的，如西汉宣帝时的麒麟阁功臣像，东汉明帝时

的云台烈士像等；也有各州郡县逐层申报审批绘制的良吏、孝子、节女等值得宣扬的人物。除以上内容外，褒扬鉴戒的作品还有绘于宗庙、陵庙、祠堂内的画图。墓葬劝诫与崇祀类画像来源于宗庙、祠堂，所绘制的内容也在宗庙、祠堂壁画的范围内。从古代典籍中可看到，这类内容在壁画和其它形式的画绘中已得到大量反映。但从存世的汉代实物来看，除壁画和漆画等画绘形式有不多的反映外，大量的还是反映在画像(主要是画像石)中。若论材料的集中和全面，首推山东嘉祥武氏祠。以山东嘉祥武氏祠画像石中所记载的形象为例，总括起来有：历代帝王、圣贤故事、忠义故事、孝行故事、列女故事等。

历代帝王——三皇：女娲(与伏羲相配)、祝融、神农；五帝：黄帝、颛顼、帝俈(喾)、唐尧、虞舜；夏禹；后羿射日；夏桀；文王及十子：周文王、太姒(文王夫人)、伯邑考、武王发、周公旦、蔡叔度、霍叔处、康叔封、冉季载、管叔鲜、曹叔振铎、成叔武；秦始皇泗水取鼎。

圣贤故事——孔子见老子、孔子击磬于卫、孔子见项橐、孔门弟子、曾母投杼、颜淑握火、子路遇丈人、柳下惠坐怀不乱等。忠义故事——周公辅成王、李善抚孤、赵氏孤儿、王陵母、季扎挂剑、曹沫劫齐桓公、二桃杀三士、管仲射小白、信陵君迎侯嬴、范雎辱须贾、完璧归赵、鸿门宴、赵盾喂灵辄、晋灵公袭赵盾、专诸刺王僚、要离刺庆忌、豫让刺赵襄子、聂政刺韩傀、荆轲刺秦王等。

孝行故事——闵子骞失棰、老莱子娱亲、邢渠哺父、丁兰刻木、伯榆伤亲、董永孝父、金日磾思母、朱明章孝母、义浆羊公、魏汤孝父、伯游奉亲、三州孝人等。

列女故事——钟离春自荐、梁节姑姊、楚昭贞姜、齐义继母、京师节女、梁高行拒、鲁秋洁妇、秦义姑姊等。

以上这些历史人物和故事，因有帝王和各级官员的宣扬，



图52 雷公出行图(局部) 东汉 画像石拓本 山东嘉祥武氏祠

加上又有吸引人的艺术手段和艺术形象，无疑地在社会中起到极大的宣教作用并形成了该时代人特有的思想观念。

二　神仙灵异

汉代流行祖先崇拜和泛神崇拜；崇信的神灵和祭祀的对象，林林总总无所不在。如五方天帝、泰一神、社神、稷神、兔神、灵星、司命、日神(羲和)、月神(常羲)、雷公、风师、雨伯、河伯、各种预示灾异或吉瑞的天文星象等；也有地上与天上五方天帝对应的神祇、山林川泽河海各种神祇等。这些祭祀对象，大量出现在河南、山东、四川、徐州、陕北等地画像砖、画像石中。这众多的神灵图像，揭示了汉代浓烈的泛神崇拜状况。

由于年代久远，汉代具体用什么艺术形象来记录各种神祇，今天多无法判断。识别的工作，主要是通过散落在一些汉代文献中的材料来进行：以汉代王充所著的《论衡》一书为例，其中就多处提到汉代如何表现神祇的情形。如《雷虚》篇中提到画雷公："图画之工，图雷之状，累累如连鼓之形。又图一人，若力士之容，谓之雷公；使之左手引连鼓，右手推椎，若击之状。其意以为雷声隆隆者，连鼓相扣击之音也；其魄然若敝裂者，椎所击之声也；其杀人也，引连鼓相椎，并击之也。"(图52) 今天见到的山东嘉祥武氏祠中及江苏徐州、山东滕州等地的画像石中，那些在天空中拉着连鼓，或坐于云车上手持椎的神灵，就可判断为汉代的雷公形象。此外，"图仙人之形，体生毛，臂变为翼，行于云则年增矣，千岁不死"(《率性》篇)、"儒者曰：'日中有三足乌，月中有兔、蟾蜍'"(《说日》篇)，又是判断仙人和日月的依据。从以上几例可看出，汉代在将神祇创作成可视形象时，通用的手法是用现实生



图53 傩神之一 东汉 画像石拓本 山东沂南北寨汉墓出土



图54 白虎 西汉 瓦当拓本 北京故宫博物院藏



活中的某一特有的物象或现象去附会而成。这方面的例子还有雨师（持瓶倾倒水）和风伯（持筒状物置于嘴吹气）这些神祇等等。

汉代继承周代遗风，宫中在送岁的活动中有逐役的“大傩”仪式。这是以由人化装成黄金四目、身披熊皮的大神方相氏为首，与另外化装而成的十二神兽一起，驱赶、消灭各种害人的鬼怪妖孽（图53）。除宫廷外，汉代民间也有大傩的活动。这就说明，方相氏与十二神兽是汉代深入当时社会的神祇。在山东沂南北寨墓和四川郫县石棺的画像石中，可以看到较为清晰而生动的汉代傩仪及傩仪中的众多神灵形象。

伏羲、女娲本为中国古代神话中的两位大神，又是古代传说中三皇中的两位（另一位是神农）。他们有着化生万物、经天纬地的伟绩。在汉画像中，伏羲双手捧日或一手举日一手持规；女娲则是双手捧月或一手举月一手持矩。古代记载中有以规测天，以矩量地之说。伏羲举日持规，女娲举月持矩，除了是天空的象征外，还有天地阴阳协合之意。

在汉画里，最常见或最多出现的灵异是以动物形象出现的龙、凤(或称朱鸟、朱雀)、虎、玄武(龟蛇合体)、麒麟、九尾狐、熊(或罴)、兔、鹿、猴、鱼、鹤、羊、牛(或兕)、猪(或野猪)、狗、鹰、水鸟、鸭、鹅、鸡等。在汉代人的观念中，动物既被视为一般的生物，但更多的时候则是作为某一种神灵或某一种象征来对待。

将生活中的动物或想象中的动物作为神灵来看待的，汉代最流行、最普遍的莫过所谓“四神”：龙、虎、凤(雀)、玄武(龟蛇合体)为守护天上东、西、南、北四方的天神。按汉代流行的阴阳五行观，东属木，色配青；西属金，色配白；南属火，色配朱；北属水，色配黑(玄)。故守东、西、南、北各天区之神分别为青龙、白虎、朱雀、玄武，谓之四神（图54）。

这四神被汉代人用于生活中的方方面面。其功能主要集中于：驱役辟邪、协理天地；导引方向、确立方位；表示地位、区分等级；等等。

动物的象征性，除龙、凤、麒麟等普遍被视为仁、德、祥瑞的象征外，也有一些动物其含义是我们今天不觉得而汉代是意义非常明白的。如晋代葛洪的《抱朴子》一书的《对俗篇》里转引了汉代《玉策记》及《昌宇经》，其中关于一些动物的记载对我们今天理解汉画就极为有用。如："云千岁松树，四边披越，上杪不长；望而视之，有如偃盖，其中有物，或如青牛，或如青羊，或如青犬，或如青人，皆寿万岁。又云，蛇有无穷之寿。猕猴八百岁变为猨，猨寿五百岁变为玃，玃寿千岁。蟾蜍寿三千岁。麒麟寿二千岁。腾黄之马，吉光之寿，皆寿三千岁。千岁之鸟，万岁之禽，皆人面而鸟身，寿亦如其名。虎及鹿兔，皆寿千岁；寿满五百岁者，其毛色白。熊寿五百岁者，则能变化。狐狸豺狼，皆寿八百岁；满五百岁，则善变为人形。鼠寿三百岁；满百岁则色白，善凭人而卜，名曰仲，能知一年中吉凶及千里外事。"举凡文中所列各兽，共有的一点是长寿。而汉画中，尤其是在西王母身边也常常出现上述一些动物；这就不能不与汉代流行的升仙和求长生的思想联系起来。

在崇祀对象中，有一类很特殊的内容，这就是以西王母为代表的神仙世界题材。由于这类题材与汉代人的生死观直接相关，触及到画绘、砖、石制作的目的，在对汉画像内容的了解和分析上，尤为显得重要，故将作专题论述。

第二节　求长生、升仙与生殖

对未来的期望，是汉人对生命永恒和生命的传承的一种

强烈欲求。这种欲求的具体内容，就是普遍出现在铜器、漆器、织物等上面的“长寿”、“富贵”、“宜子孙”一类思想。就其本质来说，“长寿”、“富贵”、“宜子孙”这些思想，集中反映在“升仙”与“生殖”这两大主题中。这两大主题，也就是从原始社会以来就一直被广泛反映的人类自身“活下来”与“传下去”的两个基本要求。

一 对生命的认识

汉代对生命的认识，至少有5种主要的观点。

1. 人是由代表天的精神和代表地的骨骸组成，而精神又由魂和魄组成；人死魂魄(精神)离开形骸回到天上，形骸回到地下。这叫归真；故汉人释鬼为“归”。①

2. 人有生命是因为有代表阳气的魂和代表阴气的魄寄宿形骸内。人死魂气(阳气)上天，魄气(阴气)与骨骸下沉于地；也是各归其真。②

3. 人死后将离开身体的魂魄招回一起到地下，在黄泉这个地下世界继续生活下去。③

4. 人死形神(魂魄二气)归地，而后依赖神物如神马、神鹿的导引托运升天成仙。

5. 人可以不死：通过修炼或服食丹药，或依靠神物的托运升仙而长生不老。

以上5种看法，第“1”、“2”两种是视死如归；“3”是视死如生；“4”是死而复生；“5”是长生不死。很显然，这5种认识中的前两种属于哲人的，为他们立论析理用；后3种则带有明显的功利目的，更为社会一般人所乐于接受。因此，秦汉两朝，升仙成为一种社会风潮，波及到社会各阶层，反映在各种文化形式里；同时，对冥间府君敬而远之，也时时反

映在汉人的言行中。作为汉代丧葬艺术的画像砖、画像石真正大量直接和间接反映的，是升仙内容和冥间世界生活的内容。

二 西王母崇拜

神仙思想的内容，秦汉与汉以后意义不同：秦汉人以长生为求仙的主要目的；而汉以后如魏晋间人则认为，长生只是市俗生活的延长而已，成仙另是一种超凡人圣之举。从文献材料和画像实物来看，秦汉升仙思想有一个从古朴到丰富的过程。秦及西汉前期，服食丹药(仙丸、灵芝、甘露等)和神物(龙、马、鹿等)导引，是成仙的两个主要途径；秦皇、汉武求仙的内容，主要就围绕这两个方面。秦始皇求仙至死不悔。汉武帝如其父汉景帝，一生屡被方士所骗，求仙信心至晚年已有所动摇；但又存侥幸心理，对方士炼丹之事仍抱有希望，也是至死不悔。今天看到秦宫画像砖和汉武帝茂陵画像砖上，朱雀口中均衔有仙丹，说明服食成仙一途，的确是这个时期的信念。西汉中期以后，由于西王母主神地位的确立，升仙思想越来越集中到对西王母的崇拜和对西王母为主的神仙体系的信奉。另一方面，汉初就流传的房中术修炼法，也进一步在社会中传布。这种以男女交媾为基本形式的采阴补阳，还精补脑的求长生之术，也成为体现当时社会升仙思想的一个方面。西汉中期以后直至东汉的画像，升仙内容集中反映在两个方面：以西王母为主体的神仙体系和以“交媾”含义为主的修炼方式。西汉中期开始，神仙体系中除了众多的神灵怪异外，人世间内容，举凡社交、游猎、宴饮、娱乐、家居等等，大量移入神仙体系中；淡薄了由幻想结构出来的这一世界怪异内容，使之更接近人世的真实生活，表现了人世间向

仙界的延伸。大量材料证明，汉代房中术并非纯为修练，那些今天称之为性技巧、性医学的部分，实际上被汉人作为非修炼目的使用。汉人在构思神仙体系时，处处流露出对人世欢愉的留恋；这应是汉人求升仙、求长生不老的真正心态。

西王母有不死之药，是她受到崇拜的真正原因，也是她成为东方蓬莱、西方昆仑两大神仙体系统一后的主神的主要原因。不死药使西王母与早期求仙方法衔接起来，使求仙思想连贯发展，并成为社会风潮。据史料记载，汉代掀起过崇祀西王母的宗教狂热；典型的例子，是西汉哀帝建平四年(前3年)流传西王母不死书一事。这次狂热由关东到关中，由春到秋，时间近一年，范围波及全国几十个州郡；弄得人心沸沸扬扬，惊恐万状。[④]

正如在别的宗教艺术中，往往有一种最简略的图式来代表这一宗教教旨，如基督教的十字架、佛教的说法印相，伊斯兰教的一句箴言等，汉人在概括神仙世界时，就用了西王母这一形象。

表现在汉画象中的西王母，有繁、简、象征3种图式。在繁复的西王母图式中，除戴胜坐于龙虎座或交龙座的西王母外，还有她的侍属如三青鸟、三足乌、九尾狐、玉兔、蟾蜍、伏羲、女娲、日神、月神、四神(朱雀、玄武、青龙、白虎)、鸡首神人、牛首神人、执戟神人、羽人、连接人神两界的方士以及来到西王母身边的凡夫俗子等。这些侍属及人物，或全或缺、或多或少地与西王母形成多种组合，表现为众多的西王母繁复图式。简略的西王母图式，主要表现为西王母坐于几后或坐于龙虎位上。比西王母晚出的东王公在图像表现时，也利用龙虎座、玉兔、蟾蜍、九尾狐、戴胜等西王母身边常见的神奇之物和常用之物作为识别符号；但戴胜在东王公时有时无、对西王母则是很固定，所以“戴胜”就成为女性的西王

母最具代表性的标志。“胜”的图式“胜”纹(⊳⊲)是西王母戴胜的象征性符号（图55），[5] 进而也就成了神仙世界象征性符号。这种符号虽然在画像中不普遍出现但也并不少见；如在安丘董家庄汉幕墓内壁龛上、四川彭山江口崖墓1、2、3号墓墓门柱和门楣上、四川中江白果乡神仙洞崖墓壁龛上、重庆壁山县儿口石棺上，就多处刻了这一符号。

三 西王母与求长生、生殖崇拜

西王母代表了神仙世界，到西王母身边即到神仙世界；这在汉画像中有明确表现。对这种升仙过程的描写，以武氏祠石刻和南溪石棺两幅升仙图最为典型。武氏祠后石室第2石一幅石刻中，在对立的双阙后面，墓主人亡灵伴着一丝云气出来，在羽人的导引下，乘上翼马所驾之车，升入到处是蒸腾的云气、到处是带翼的仙人、神怪和人首蛇躯的神灵的天空，最后到了处于画面最顶部的西王母身边。四川南溪县郊长顺坡的一口石棺侧面，刻了一幅类似连环画的画面。从右至左刻了：手拉手的一男一女、立于男女旁捧物的童子、一只备好鞍的神鹿和一只飞鸟、一个持节的方士、半开的门和露出半个身子的仙童、坐在龙虎座上的西王母。就在画面最后的西王母身边，站着画面开始的一男一女中的女子。这是幅意思清楚的《升仙图》（图56），从夫妻握别、乘鹿飞升、方士报信、仙童迎接、最后到了西王母身边成仙。由于有了这幅情节连贯的升仙图，许多省略了部分情节而使画面有缺的升仙图就能识别出来。例如两个人(多为一男一女)、一匹马、西王母；一个人、半开门仙童、西王母；一个人、一个持节方士、西王母等等。这些都可以理解为亡故的人来到了西王母身边成了仙。这两幅升仙图，还带出了两个问题：汉画像中



图55 西王母 东汉 画像砖拓本 四川新都新龙乡出土 四川省博物馆藏

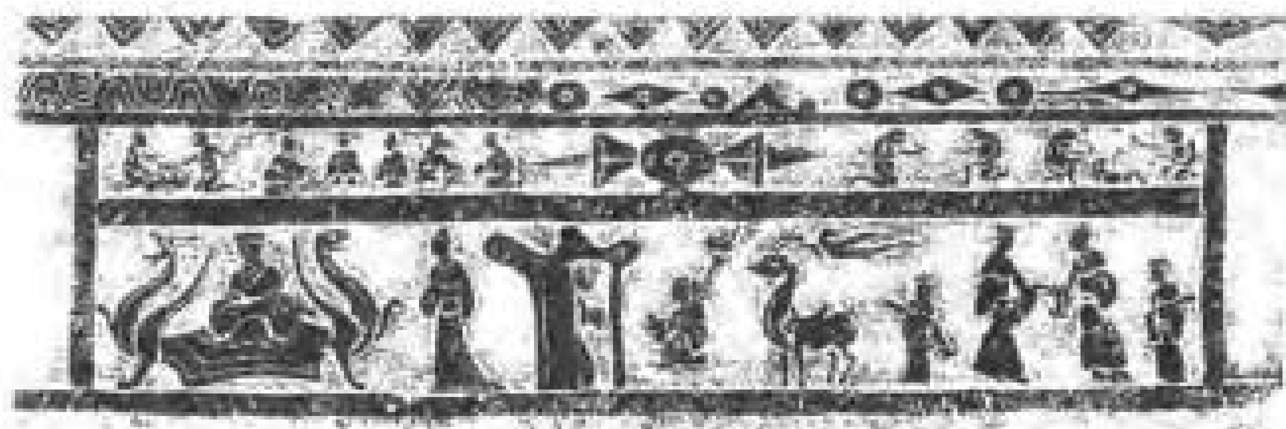


图56　升仙图　东汉　画像石拓本　四川南溪2号石棺



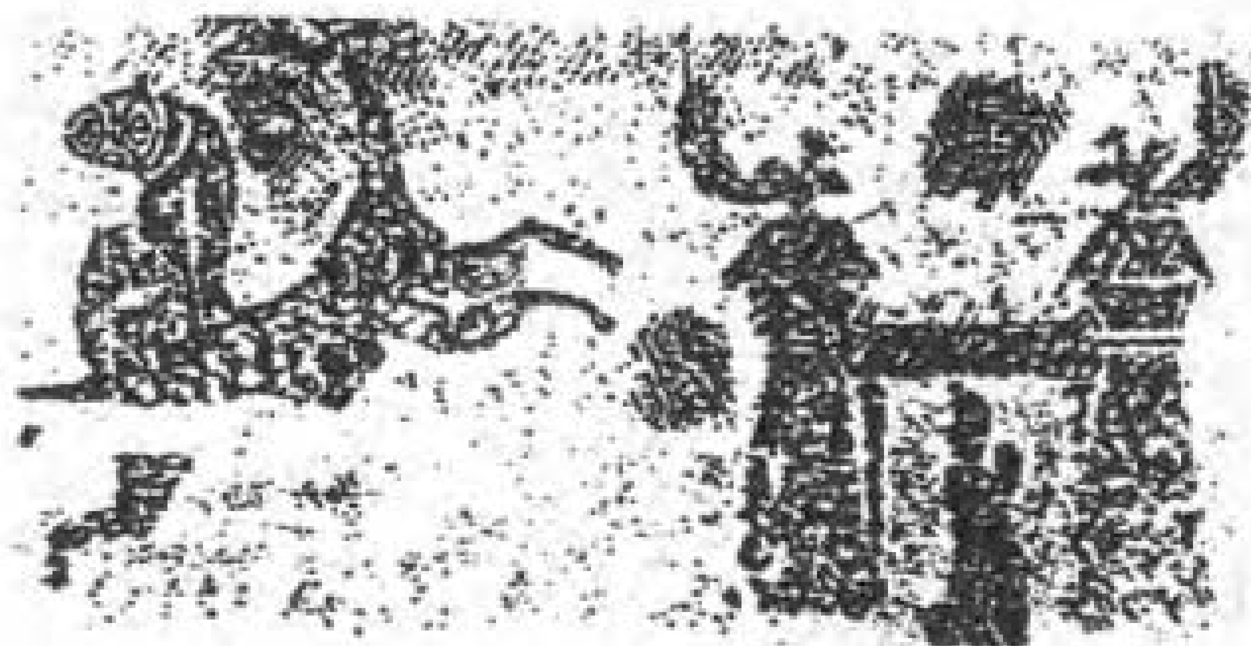


图57 天门 东汉 上 铜牌线描图 重庆巫山县出土 下 画像石拓本 四川简阳鬼头山汉墓出土



图58　执手　东汉　画像石拓本(局部)　四川荥经县出土　荥经县严道故城遗址博物馆藏

常出现的阙与执手图式的真正含义。

阙是古代置于门外的建筑，既作登高观望之用，又作官府诏告命令之用，也是一种地界界限的标志。汉画像中一些与楼阁组合在一起的阙，可看作有实用价值的建筑。但在很多画像中，阙独立出现，如一些崖墓墓口、石棺前档、独幅画面的画像砖中等等。过去对这些阙的理解，多参照汉代文物典章制度及建筑功能，如表示一定官职、地位等。但这些解释往往与墓葬本身的形制和出土器物发生矛盾；何况有些崖墓区，大大小小的几十上百个崖墓墓门大都刻了阙形建筑，更使这些解释显得无力。1976年四川简阳鬼头山出土一口有众多榜题的石棺，在石刻阙形建筑旁，榜题"天门"二字，遂使问题明朗化（图57）。[6]此外，四川巫山县江东嘴干沟子汉墓中出土的铜牌饰上，在双阙之间的连罘之下，也有"天门"2字榜题。[7]"天门"正中，西王母端坐于座上，"天门"之上立一朱雀。双阙两边，分别为青龙、白虎。整件牌饰上，为一幅云气环绕、弥漫着浓郁的神仙气息的图画。联系马王堆1号墓"非衣"帛画中天界入口处也绘有双阙，可以认为：汉画像中的阙，在最普遍的意义上，是表示天门即天界或仙界的入口。汉画象中的阙，是除西王母形象外，常用的表示升仙的图式。上述武氏祠升仙图中之双阙，也应作如此解释。

执手是汉及汉以前的人在公开场合表示最真挚或最亲切的方式。《诗·邶风·北风》有"惠而好我，携手同行"。在汉代的诗歌中，这种表达方式处处可见，如《古诗十九首》、《李少卿与苏武诗》、《苏子卿诗》、乐府《焦仲卿妻》等。这些诗歌中所描写的和所记的材料，为今天研究汉画像中一些图像提供了根据。如四川长宁七个洞石刻男女阙下执手，四川灌县石棺石刻男女门下执手，四川荥经石棺石刻男女接吻执手，南溪石棺石刻男女相向执手等等图像（图58），就不能仅仅看

成是日常生活一般场景，而是带有生死之别的含义。汉代将夫妇列为人伦之首：夫妻生不同日，死当同穴是汉人从帝王到普通人的共识。[8] 因此，凡在汉画像中表现男女执手离别之图，有理由视为夫妻死别场面的艺术再现和对“长相思”、“勿相忘”的恩爱的祈愿。

关于生命的延续，道家理解为长生不老和升仙，是自身的永恒。儒家从孝的角度出发，则理解为传宗接代，即生殖繁衍。道、儒两家对生命的延续的解释和认识不一，并不影响在实现途径上的统一：两家都认为可以通过“交”这种方式来实现。“交”即“交合”、“交媾”、“交感”、“构精”等。对男女交合这种形式，儒家认为是万物化生的本源，是合天理、应人伦、延后嗣、符合人的“本性”与“大欲”的事；[9] 道家则认为是顺阴阳、得长生，视为天下之至道。[10] 在理论高度上，道、儒两家都将男女交合提到本派学说最基础，也是最高深之处。所以，“交合”这种形式在汉代，体现了对生殖繁衍的祈求和对生命长存的修炼。

汉画像中有大量的“交合”内容的实物。从图像形式来看，主要分为人交、神交、兽交3种，以及鱼戏莲、交颈鸟、交颈兽、熊羊组合等隐喻的形式。

人交　“人交”即过去所谓“秘戏”图（图59）；如山东安丘董家庄墓人像方柱上的男女裸身相搂交接，四川新都、德阳的画像砖中野外或床帷中的男女睡卧裸身交接等，都是直露的描写。但大量的人交图式，还是以“吻”这种形式表现出来。如在四川一地，就有彭山崖墓中男女裸身相搂而吻，乐山虎头湾崖墓墓门楣上男女相搂而吻，荥经石棺上男女执手而吻，成都画像砖男女相搂而吻等。“吻”在今天西方一些学者看来，是性爱或性交的方式之一。在汉代，这种行为则被视为房中术施行过程中，男女正式交媾前的一种预备或激发



图59　交媾　东汉　画像砖拓本　四川新都出土　新都县文物管理所藏



图60　伏羲、女娲　东汉　画像石拓本　重庆璧山县出土　璧山县文化馆藏



手段。[1]在古代中国，这种行为被严格限定，是不为外界所知的房中行为，即所谓“闺阁中有甚于画眉者”之类行为。[2]勿庸讳言，汉代房中术的流行，并非单纯为了长生人修炼，也包含了人生享受的目的在内。东汉张衡《同声歌》，以女性第一人称描述新婚洞房花烛夜的情景：“衣解金粉御(卸)，列图陈枕张。素女为我师，仪态盈万方。众夫所希见，天老教轩黄。”这是记录汉代房中术形象的材料。诗中素女、天老、轩黄都是房中术著作中常出现的人物。而“列图陈枕张”一语，则直接说明了洞房花烛夜新婚夫妇有房中术性技巧之类图画作指导；这就看出房中术的非修炼性。1974年马王堆3号墓(西汉前期)出土竹简《合阴阳》等几篇房中术著作，都是作为随葬品埋入地下。人都死了，还有什么长生可求？正如同墓所出帛书老子《道德经》、《战国纵横家书》等，是死者要在另一个世界阅习之用。死者要房中术著作伴陪，只能理解为是修炼之外的目的。就现在汉画像的材料而言，“人交”题材表现的还主要是升仙求长生主题，以及人生享乐的一些场景，对生殖主题的表现较为淡薄；即使明确地表现了古代“野合”习俗的作品(如新都所出画像砖)，也有一些象征长生的内容穿插其中。

神交　神交方式主要指存在各地画像石、画像砖中的伏羲女娲交尾图。与“人交”图式相反，以伏羲女娲交尾图为代表的神交，其主要内含是对生殖的祈愿，即是一种生殖崇拜的图式，升仙求长生的目的反而比较淡薄。“尾”在汉人看来既是生殖的部位，也是交接的行为。汉孔安国注《尚书·尧典》“鸟兽孳尾”：“乳化曰孳、交接为尾。”将尾视为“交接”行为。司马相如《琴歌》：“皇(凰)兮皇兮从我栖，得托孳尾永为妃。”也将尾视为男欢女爱的行为。女娲为传说中创造人类的大神，伏羲女娲的交尾，自然表明人的繁衍。在河南南阳、

山东嘉祥的画像石中，于伏羲女娲交尾处，刻出一小儿形象或人身蛇躯小儿形象，点明了繁育主题。在川渝地区的汉画像中，表现方式又略有不同。如四川郫县石棺伏羲女娲刻成上面搂抱接吻，下面两尾紧紧相缠；重庆璧山县石棺伏羲女娲为人形，叉腿并排直立，在伏羲女娲像之下一对交尾蛇，两蛇的蛇头上举到伏羲女娲胯下，直指两人生殖器部位(图60)。这些图像似乎更强调交合的形式，即更强调对生殖能力的祈愿。山东滕州的画像石中，有不少描写夹侍于西王母左右的伏羲女娲交尾于西王母下方。西王母在汉人思想中，有赐子的功能；[13] 伏羲女娲交尾与西王母组合的图式，应是很明确的生殖崇拜图式。因而，西王母身边的伏羲、女娲，其意为天空、天地阴阳协合及生殖崇拜。这种图式还有一个典型的例子——九尾狐。常出现在西王母身边的九尾狐，一般都依《山海经》的记载，作为灵异来理解。[14] 其实汉人更看重其"九尾"的生殖功能。《白虎通德论·封禅》将九尾狐、凤凰、麒麟、白虎、白雉、白鹿等看成"德"体现为鸟兽时的一种瑞兆。具体于九尾狐，则是"德"导致的子孙繁昌："必九尾者，九妃得其所，子孙繁息也。于尾者何？明当后盛也。"九妃居处为皇宫后宫，按汉代天人对应，正与东方天区苍龙星座的尾宿相对应。《史记·天官书》云："尾为九子。"说明尾宿象征多子。由此可看出，西王母身边的九尾狐代表的是生殖旺盛的天象。既然"尾"有生殖与交接之意，九尾狐出现在西王母身边，也就是一种神交图式或生殖崇拜的表现。

兽交　兽交主要是龙交，龙虎交和蛇龟交的形式。在先秦及汉人眼中，龙与其它动物一样，也有雌雄。[15]《周礼·春官·司常》有"交龙为旂"。《汉书·高帝纪》记刘邦为交龙复盖其母身而孕。所以交龙的图式，有生殖的内涵，也有表示神异的内涵。交龙多作交尾状。尾的生殖含义，首先从苍龙



星座的尾宿推演出来。但准确的生殖含义，须看与交龙相组合的内容来判断。在四川彭山的一块画像砖里，上部分为人首蛇躯伏羲女娲，相交两尾往画面下部延伸，演化成交尾的双龙，清楚地表明了汉代交龙形式里就含有与伏羲女娲交尾同样的生殖含义。当然，交龙形式也有单纯地表现为神异力量的方面，如山东苍山元嘉元年画像石墓题刻中，交龙写为“结龙”，作用为“辟邪”。[16]

汉人魏伯阳《周易参同契》中，将术士炼丹的鼎炉铅汞、坎离水火比之为男女交媾，喻之为“龙呼于虎，虎吸龙精”，“阳秉阴受，雌雄相须”。[17] 以龙虎之交喻示男女交媾，成为汉代产生的道教的一个基本表达方式。“龙虎戏”也被后人视为男女交媾的房中术的代称。龙虎形象出现在汉画像中甚多：有表方位，有表阴阳协理，有表驱疫辟邪，也有表男女交媾之意的。河南商丘永城一画像石中，刻一龙一虎相对；两尾在下相交，龙虎头上刻一猴。猴出现在汉画像中，与马一起，有避马瘟之说；出现在西王母或神异之旁，可能就是长寿或长生之意。[18] 而与交尾龙虎同刻一石上，图像内容除与长生即房中术有关外，无法作别的解释。河南方城东关出土的龙虎图，刻一龙一虎相对以舌交缠，相交相吸之意再明白不过。

龟蛇交为玄武，是四神之一。龟蛇交这种形式，不起于汉代；其可视形象，可远溯新石器时代。[19] 但将龟蛇交视为雌雄相交，视为生殖祈愿则见于汉人的著述。《说文解字》释“龟”：“龟，天地之性，广肩无雄，鱼鳖之类以它(蛇)为雄。”《周易参同契·君子好述章》：“元(玄)武龟蛇，蟠纠相扶，以明牝牡，意当相须。”玄武的图像也如龙虎图像，有作顺阴阳者，有作辟不祥者，有表方位者，有作天神者，等等。但也有作生殖象征一面。具体的图像，如南阳新野画像砖，伏羲女娲人首蛇躯作交尾状，其交尾之蛇躯缠绕一龟，以象征雌雄

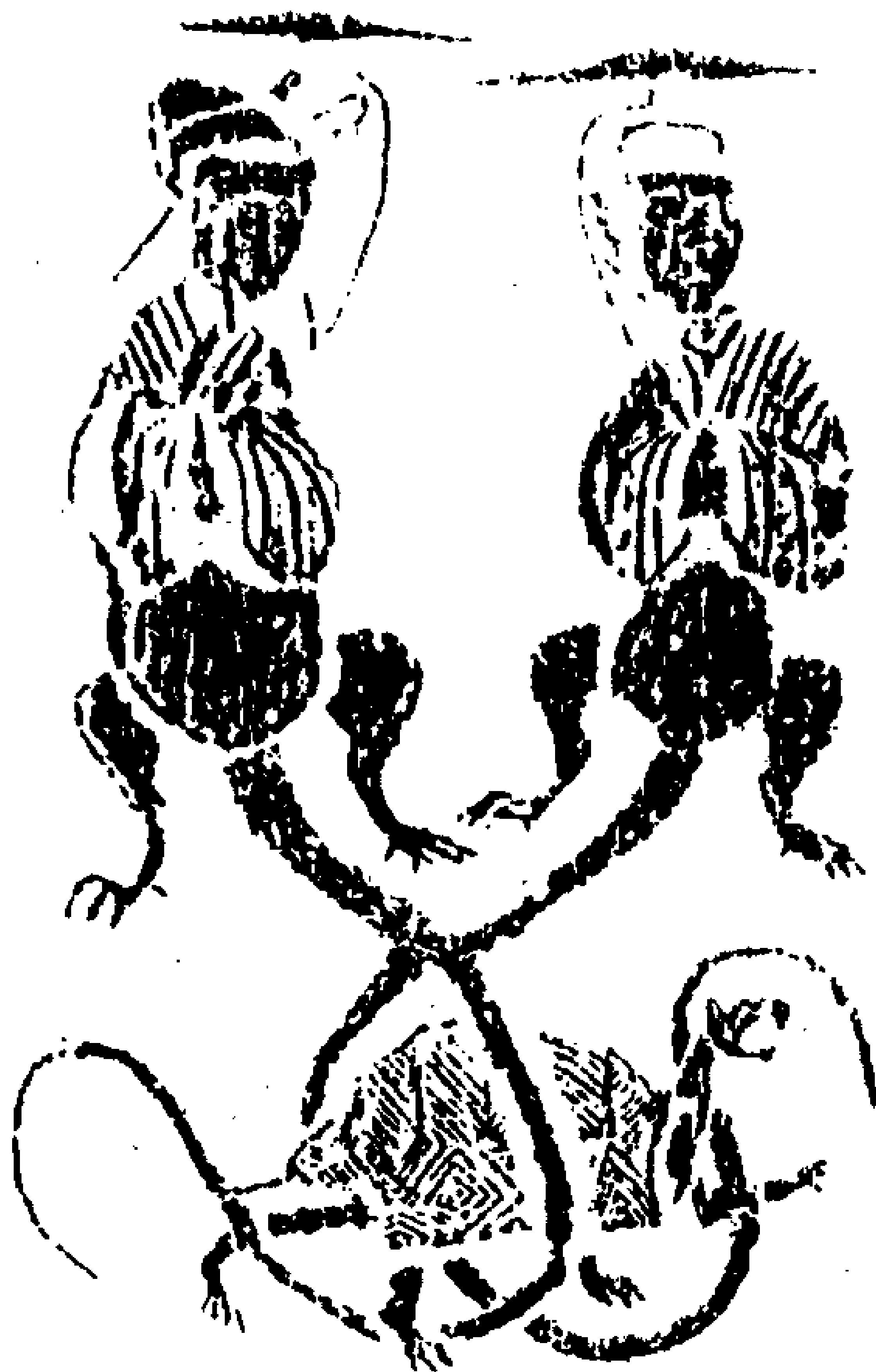


图61　交尾伏羲、女娲　东汉　画像砖拓本　河南新野县出土　新野县画像砖博物馆藏



图62　人物、建筑、交颈鸟　东汉　画像石拓本　江苏睢宁出土　徐州市汉画像石艺术馆藏

相交之意（图61）；又如南阳唐河针织厂汉墓画像石，人首蛇躯的女娲下方，刻一龟蛇交体的玄武，将造人的女娲和曾被祀为高禖(神媒)神的女娲与雌雄交体的玄武组合在一幅图画中，生殖祈愿之意也是明确的。

以上各例，说明汉画像中频繁出现的龙交、龙虎交、龟蛇交(玄武)等图式，除过去通常为注家解释的意义外，在当时还暗喻了更普遍的长生与生殖的意义。

隐喻形式　鱼戏莲象征男欢女爱，学者多有论述，此不赘言。[20] 作为汉画像的实物材料，则是安徽宿县褚兰的两块画像石。其中1块，刻4鱼围绕1莲，另1块刻人首蛇躯的伏羲女娲屈身环绕1莲。此两石经过同一位置的比较，后1石的内容正好是前1石的注脚，使鱼戏莲的生殖之意不言自明。

交颈的含义，最早见于《庄子·马蹄》："夫马，陆居则食草饮水，喜则交颈相靡。"交颈已明确表示为一种喜悦相欢的形式。至汉时，交颈一义，多喻男女相欢交接。如司马相如"有艳淑女在此方，室迩人遐独我伤，何缘交颈为鸳鸯"，[21] 张衡"王雎鼓翼，鸧鹒哀鸣，交颈颉颃，关关嘤嘤"，[22] "鸣鹤交颈，雎鸠相和"等，[23] 即表明此意。交颈鸟、交颈兽见于各地画像，以徐州地区出现得最频繁也最生动。如徐州贾汪区辛桥画像石《群兽图》中之交颈兽，徐州睢宁张圩画像石《人物建筑图》（图62）在建筑旁的交颈鸟等，都有很强的艺术感染力。交颈鸟、交颈兽是一种暗喻而不偏重于写实性描写。陕北画像中公鸡母鸡交配图，是生活的再现，是直露的描写，不同于带有崇祀意义的交颈图式。

《论衡·乱龙篇》说："天子射熊，……示服猛也。"此外，在以傩驱邪的仪式里，主神方相氏的形象也是黄金四目披熊皮。这些，都是将熊作为威猛和孔武有力的象征。但熊在汉代更重要的象征是生男之意。熊为生男之兆，早见于春

秋战国的著作中，《诗经·斯干》："维熊维罴，男子之祥。维虺维蛇，女子之祥。"将梦熊与生男相联系。同时，熊的孔武有力，也被视为有超常生殖力的动物。"羊"即"祥"，也通"阳"，[24] 故汉代有持羊酒贺生子之俗。在汉画像中，熊羊的分别出现，意义比较模糊；若组合在一起，往往有生殖之意。如四川彭山县江口崖墓3号墓门楣上，高浮雕一分腿蹲坐有夸张的雄性生殖器之熊；其两侧各有1羊。这种表现手法，显然是远古生殖器崇拜的遗习。《汉书·武五子传》记汉武帝29岁得太子，特在宫中立石，象征人之先，为高禖祀，也是这种遗习的体现。熊与"阳"的象征羊相配，祈愿生男的含义非常清楚。在另外一些画像里，用别的象征"阳"的东西与熊相配，也是祈子的图式；如凤立于熊旁。凤为纯阳之鸟，与熊相配，特别是与显露雄性生殖器的熊相配，也是较为典型的祈子图式。山东地区一些画像石，如临沂白庄画像石、安丘董家庄画像石，往往在熊的形象的下方或旁边，刻女人抱幼童的图像；其意恐怕也是生殖祈愿，是求子的一种图式。

第三节　留恋人世、留恋人生

一　命归黄泉的思想

在汉代墓葬艺术中，对逝去东西的怀念，主要表现为对人世生活的留恋。汉画像中这一类图像的出现，是升仙与命归黄泉的认识所导至，尤其与命归黄泉的认识直接相关。

黄泉是汉人确信不疑的冥间世界。人死后还会在黄泉相见，也为汉人所确信。如乐府《孤儿行》，写孤儿在世不堪兄嫂虐待，叹道："愿欲寄尺书，将与地下父母"，"居生不乐，

不如早去，下从地下黄泉”。乐府《焦仲卿妻》，写两人婚姻被破坏，决定以死相抗，约定“黄泉下相见”。命归黄泉的认识，散见于汉代诗歌及别的文字材料中；总括起来，大致有如下4个方面：

1. 人死形体魂魄同归黄泉。这种思想在荆楚文化中反映得相当明确；这种认识的一个直接结果，就是招魂。如《后汉书·邓晨传》记邓晨娶刘秀姊刘元，刘元后死于乱兵之中，光武(刘秀)即帝位后，追谥刘元为新野节义长公主。光武二十五年邓晨卒，光武“召遣中谒者备公主官属礼仪，招迎新野主魂，与晨合葬于北芒”。这种招魂合葬的形式也是魂魄同归黄泉的反映；其基本思想就是世间中人在冥间依然继续身前生活。

2. 黄泉有与人世间相同的社会结构。这种认识在汉墓出土的一些“遣策”、“告地书”、“买地卷”及别的一些题记中有明确记录。认为冥间有帝君、有各级官吏，如中央墓主、墓皇、墓伯、蒿里君、鬼伯、东冢伯、地下二千石、地下主、地下丞、冢令、冢丞、主冢司令、墓门亭长、魂门亭长、主墓狱吏、蒿里伍长、冢中游徼等。[25] 基于这种认识，在汉代的丧葬艺术中，就加进了许多世俗内容。如死者曾在世间犯有罪过，到冥间怕被执法者惩罚；就造了代替死者的俑人去替死者受过，或者花钱买通冥间官吏，使之手下留情。[26] 又如冥间也如人世间有恶人一样有恶鬼，耽心恶鬼欺负自己死去的亲人(善鬼)；就使用了驱役辟邪的文字或图画。再如死者生前好作恶，怕变恶鬼作祟生人；就又使用了有法力的文字(如丹书铁券等)置于墓中，以约束和制服这种行为。[27]

3. 阳世的供奉有利于黄泉下亲人受益。这种认识实际上是汉人对先秦以来“鬼犹求食”的传统思想的丰富和发展。在这种思想指导下，认为死者在冥间生活的好坏，全仗世间人

所给予或在坟墓中置放的多少。这就造成丧葬中大量出现人世间生活内容的实物、仿照物及画图。在一些买地卷、遣策中，还可看到为死人买田地、置产业的良苦用心。[22]

4. 黄泉中鬼具有灵性，可以庇佑生人。故祭祀亡故之人，既有追思之意，又有祈佑之意。

二　人世生活充实黄泉

汉人命归黄泉的思想，使陵墓内的安排成为人世间的翻版。就丧葬艺术而言，则是数量极丰的人世生活内容出现在陵墓中的根本原因。从各地汉画像石、画像砖来看，这些人间生活内容可分为：

尊儒与崇武——讲经、授业、战斗、射猎等。

仕宦与家居——出行、拜谒、宴饮、燕居、庖厨、秘戏等。

娱乐与体育——乐舞、百戏、揖射、投壶、六博等。

生产与交换——渔猎、耕织、开采、酿造、市井、借贷等。

求吉与辟凶——神荼郁垒、方相氏、终葵、虎、铺首等。

其　　它——建筑、敬老等。

这些内容，几乎包括了汉代社会的方方面面。这些方面不仅是汉人设计的冥中内容，也被汉人移入天上，成为仙界内容。从汉画像天、地、冥三界的内容来看，是以人世间的生活内容为主体，分别延伸上天组成天界，延伸入地组成冥界，以及延伸到汉人所独创的跨越天地冥三界的神仙世界中。由此可看出汉人对人生、对人世的热爱和依恋之情。这些内容，在汉人看来是天上或冥中或仙界的现实，但在我们今天看来，完完全全是汉代社会的现实。这些内容的价值，倒不在于为亡故之人提供了多少财富或安排了什么出路，而是为我们今天提供了汉代社会丰富的形象材料。通过对一些地区画像艺

术中特有内容的研究，可以了解到该地区当时的社会现实和文化氛围。关于这方面的材料，在汉画像中多不胜举。例如：山东是升仙思想发端地之一，多方士神仙家。山东又是儒家大本营，先后出了孔子、孟子、伏生、郑玄等在儒学发展史上的开宗立派、承上启下、集时代之大成者，还有以明经位至丞相的邹人韦贤、韦玄成父子。山东画像石多经史故事和习经内容，也多西王母等神仙灵异内容，正好是山东汉时崇儒求仙之风的生动写照。

汉代是一个具有开拓性和上进精神的时期，拓荒开疆、民族战争使汉代人形成唯知雄飞奋进和追求建功立业的人生价值观。文武兼习更是许多人采用的自我造就方式。即使像司马相如这类人文豪，也是“好读书，学击剑”同时并举。两汉的这些风气，在留存今天的汉画里那些大量的战争、技击、习武的画面中，可得到较清楚的反映(图63)。此外，许多军事题材如攻守、交兵、得胜等，也大量存在于画像中。 在人世生活的反映上，以下几方面是汉画像中最多出现的：

1. 经济生活 两汉400多年一统、稳定的局面及特殊的经济政策，使汉代经济繁荣、百业并兴；如农业上牛耕和铁农具的普及，手工业上铸铜、冶铁、煮盐、纺织、酿造、漆器等的发达，商业上与诸方异域的交换增多和内地市肆活跃，等等。自西汉文帝“开关梁，弛山泽之禁”后，过去专属帝王的山林川泽在逐渐私有化的过程中，其渔猎资源也有机会得到很好地开发。汉代的这些经济活动，尤其是东汉以来的经济活动，被汉画以生动、丰富的形象记录下来。仔细“读”汉画像这本形象的史书，从中我们似乎能听到两千多年前的市场交易声、叱牛声、砧铁声、纺纱声；感受到山中采盐、河泽捕鱼、猎犬逐兽的热烈气氛。最为重要的是，许多重要的史实还可以在汉画像里得到清楚的再现。例如：川渝在秦汉两代

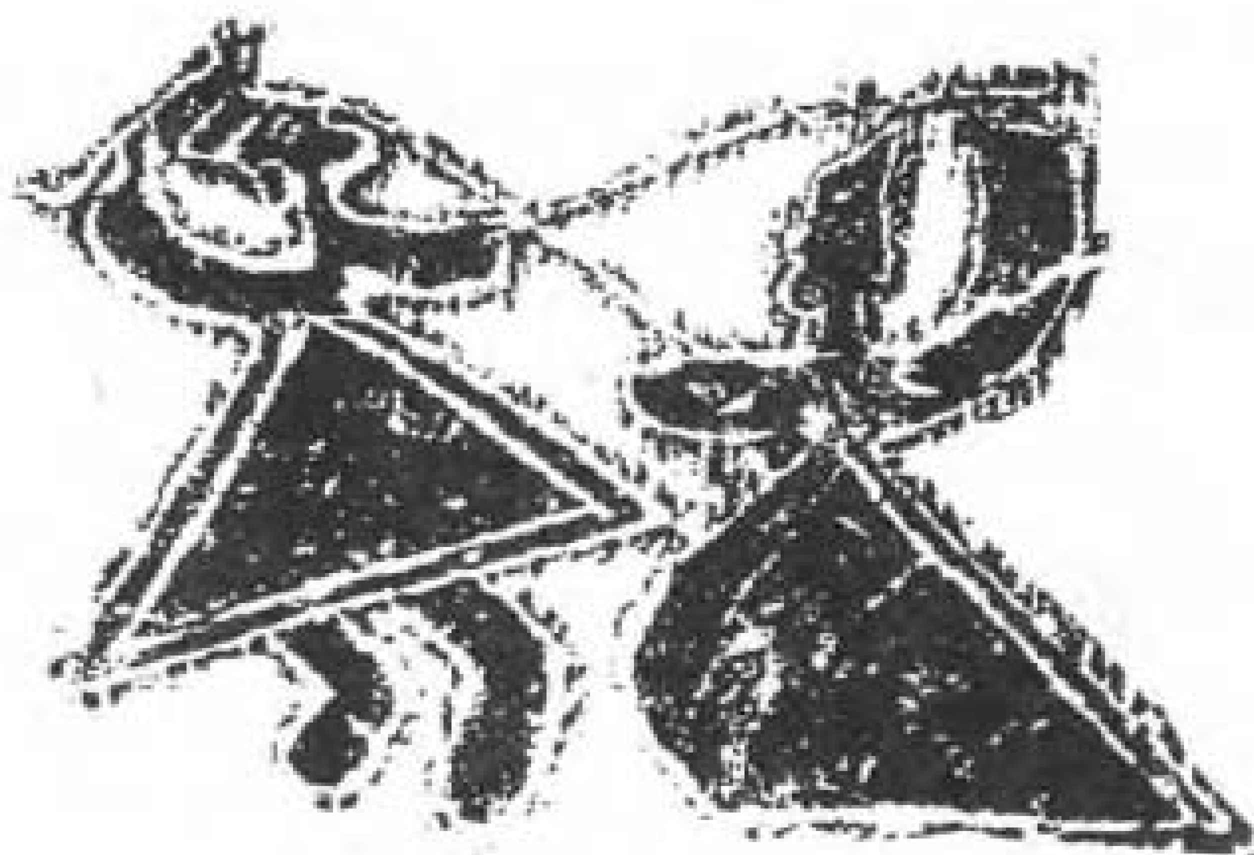


图63 技击 汉 画像石拓本 山东邹城八里河出土 邹城市孟庙

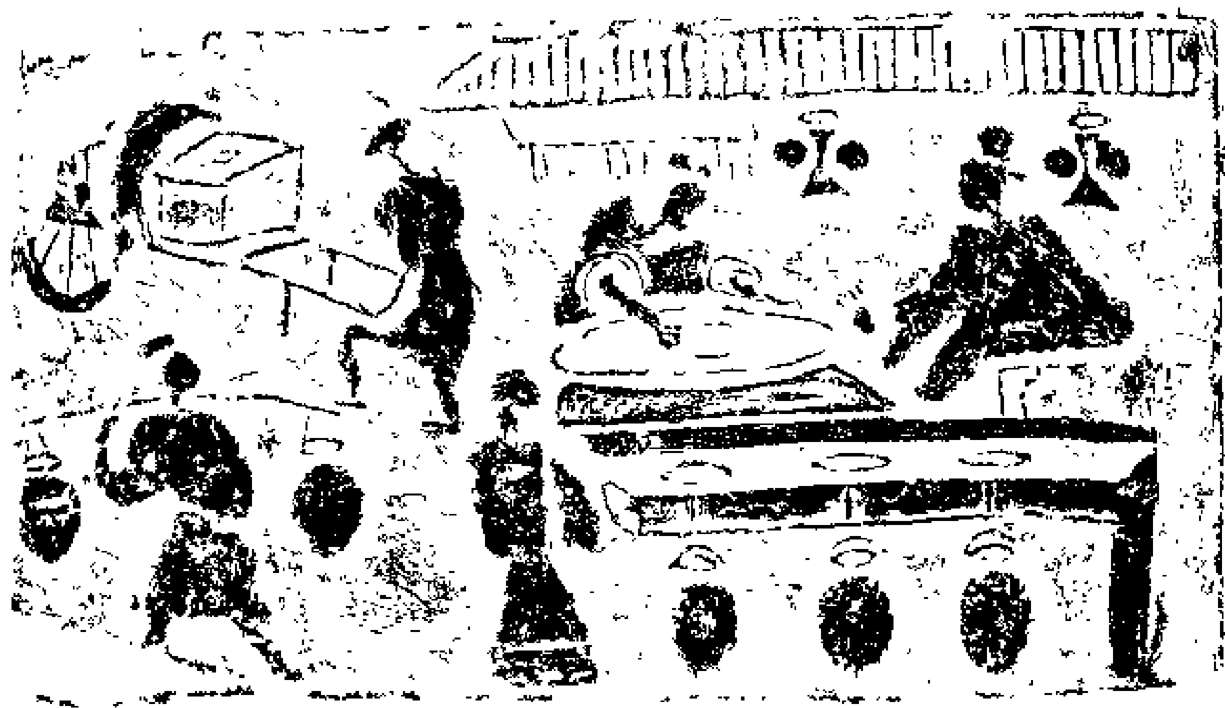


图64 酿酒 东汉 画像砖拓本 四川新都新龙乡出土 四川省博物馆藏

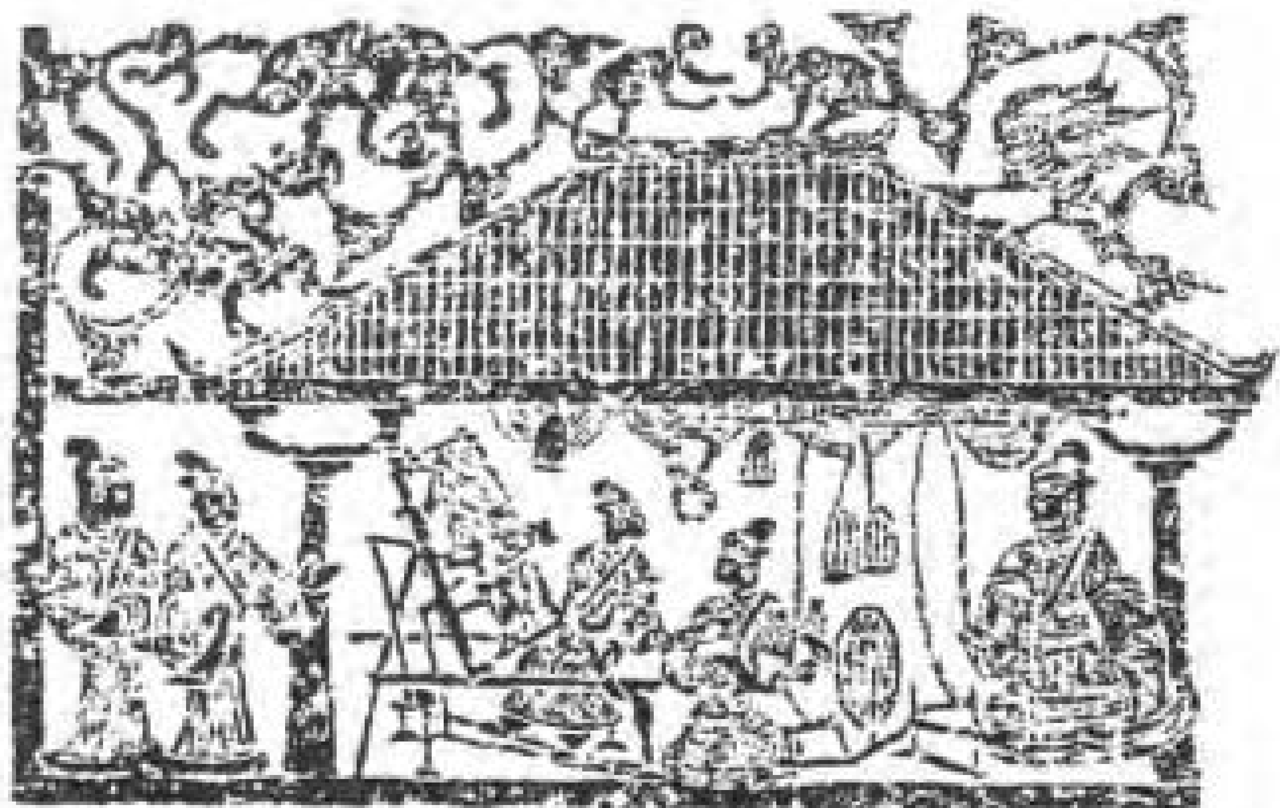


图65 纺织 东汉 画像石拓本 江苏铜山县洪楼出土 徐州汉画像石艺术馆藏

是经济后方，从战国到秦汉，一直被当时的政权作为经济基地来开发。秦时都江堰水利工程的建成，更使川渝经济实力得到增强。正因为有这厚实的经济后方，不仅"汉之兴自蜀汉"(《史记·六国年表》)，秦得天下，也是"由得蜀故也"(《蜀鉴》)。汉初大饥馑，汉武时山东大饥，都发生了人相食的事，汉政府均以蜀汉之粟赈灾。汉武帝元鼎二年，江南水灾，也是下巴蜀之粟致之江陵(《汉书·武帝纪》)。至东汉，除农业"无凶年忧"外，川渝也成为当时国内盐、铁、漆、丝等与人民生活最息息相关的材料和产品的重要出产地。而画像砖中生产、交换等题材，主要集中反映在川渝画像砖里，如"市井"、"东门市"、"采盐"、"酿酒"(图64)、"采桑"、"借贷"、"交租"、"收获"、"采莲"、"捕鱼"、"放筏"、"播种"、"贩酒"等，反映了汉时川渝蓬勃发展的经济，也反映了川渝在秦汉两代作为经济后方的事实。又如纺织和牛耕：东汉的丝织品主要产地在今天的山东、四川等地。在汉代时，今天的徐州与山东你中由我、我中有你。所以，在东汉画像石中，纺织图像主要出现在山东、四川两地外，徐州也多有发现。1957年徐州铜山洪楼出土的一件《纺织图》(图65)，本为一块祠堂画像石的一个局部；原石横216厘米，纵99厘米。画面分为两层：上层是人物故事；下层是一座地主庄园，右边正在进行乐舞百戏表演，一间大厅内坐满观赏者。《纺织图》位于下层左边的纺织室。室内有3妇人：1人调丝，1人络丝、并丝、1人坐在斜织机上踏机织作。画面中清晰地呈现了汉代纺织的3道工序，是研究纺织史的珍贵资料。尤其是脚踩蹑(踏板)提综这一技术，欧洲到公元6世纪才出现，到13世纪广泛应用。而除徐州此幅《纺织图》外，山东、四川的多幅《纺织图》中均有清楚确切的"脚踩蹑提综"这种装置，说明我国早在公元1-2世纪时就普及这种技术了。



图66 牛耕 东汉 画像石拓本 陕西绥德王得元墓出土 中国历史博物馆藏

中国的牛耕出现在春秋末叶，但真正使用并推广则是在汉代。汉代使用牛耕，除以中原为主的北方地区外，西北边陲因屯田的需要，也成为汉王朝政府重点推行牛耕的地区。今天见到的汉画绘中，牛耕形象主要出现在陕北、山东、山西、徐州等地，基本上反映了汉代牛耕分布的情况。汉武帝时的搜粟都尉赵过发明了2牛3人的耦耕，进一步提高了耕作速度。到西汉晚期，耦犁构造的改进和驶牛技术的娴熟，出现了1人扶犁并驱2牛的方法（即所谓二牛抬杠式）。这种方法不仅能保证工作效率，还节约了人力。1962年陕西绥德王德元墓出土的《牛耕图》（图66）所表现的，就是这种先进耕作方法。图中2牛并列行进，犁衡搭于两牛颈部，衡引一长辕犁；一农夫举鞭驱牛；一童子手提口袋似在点播下种。这种作品手法简洁、概括，横线的牛与竖线的人组合、搭配的协调而平静。

2.舞乐百戏 舞乐在汉代人的生活中，犹如食物和水，是须臾不可或缺的。之所以与人发生如此紧密的关系，是与汉代对舞乐的态度及理解直接相关。这些态度和理解，简而言之为如下3个方面：

①从哲学、伦理、道德的角度，认为有教化和内修的作用；认为乐和礼是天与地的精神的象征。如《史记·乐书》中说："乐者，天地之和也；礼者，天地之序也。""故君子不可须臾离礼，须臾离礼则暴慢之行穷外；不可须臾离乐，须臾离乐则奸邪之行穷内。"又由于"乐"是"德"的象征，而"德者，性之端也；乐者，德之华也；金石丝竹，德之器也。诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也：三者本乎心，然后乐气从之"。所以，用乐舞来表达所谓"德"和爱，就可以移风易俗，整齐民心。《史记·乐书》的这些观点也普遍见于《汉书·礼乐志》以及汉代人的一些著述里。

②从美学的角度总结汉代舞乐超越前人之处。这种总结



可从汉代傅毅的《舞赋》中看到。《舞赋》指出汉代舞蹈中"与志迁化"、"明诗表指"的内涵，即舞蹈向意境中进行开拓和表现无限的诗意，不仅为了外观和快感，而是向质文并茂发展。例如赋中用重墨描写的盘鼓舞，以舞者在象征北斗七星和日月的七盘二鼓上舞蹈，以"若俯若仰，若来若往"、"若翔若行，若竦若倾"的生动舞姿和舞者"舒意自广，游心无限，远思长想"、"雍容慭恢，不可为象"的内心表述，以形、情、神3者并兼地表现了如遨游太空、超然物外的仙人，从而很好地用舞蹈的语汇表达了汉代人对永生或永恒的一种企望和追求。

③从人的情感的发抒的角度论述音乐舞蹈的作用。这种作用在汉代毛苌所作《毛诗序》里说得极为明白："诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。"从这段话里可看出，言诗、嗟叹、咏歌、舞蹈这些行为，都是一种情感语言。《毛诗序》的这一认识，可以说是最能反映汉代舞乐盛行的现象的。从汉代的许多文献材料中可以看到：从宫廷到民间，时时在举行舞乐活动；从皇帝到平民，时时沉浸在舞乐活动中。

汉代舞乐的表现形式，主要有专业和非专业两类。专业类是由"女乐"进行表演，非专业类则是自发地即兴唱或舞。例如舞蹈，就有表演舞、属舞（交谊舞）、自娱舞几类。前者属专业类，后两者属非专业类。具体而言，表演舞主要是由专业艺人——女乐——表演的独舞或群舞；属舞则是一种带有礼节性的邀舞，即汉代文献中所说的"以舞相属"；自娱舞即是即兴起舞。

根据文献并结合汉画材料，汉代的舞蹈名称主要有：

群舞类：巴渝舞(军舞)、灵星舞(祭后稷神舞)、建鼓舞(以





图67　七盘舞　东汉　画像石拓本　山东沂南北寨汉墓出土

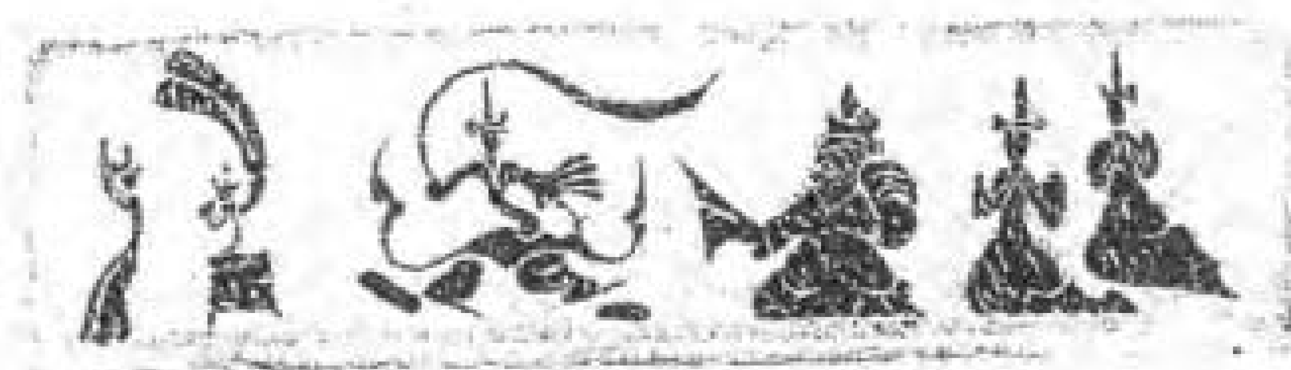


图68　巾舞（附局部）　东汉　画像石拓本　河南南阳石桥汉墓出土　南阳汉画馆收藏

建鼓为中心的歌舞表演）、四夷舞(持矛、羽、戟、干表四方和四季之舞)、祭庙之舞等；

可群舞可独舞类：盘鼓舞(七盘舞)(图67)、楚舞(翘袖折腰舞)、巾舞(手持长巾或短巾而舞)(图68)、拂舞(拂袖而舞)、铎舞（手持似大铃的乐器铎而舞)、鞞舞(手持鞞鼓伴着歌声而舞)、袖舞(舞长袖、细腰)等。

汉代音乐的形式和内容，主要有乐府、相和歌、鼓吹等。

“乐府”本是皇家收集、整理民间音乐并在郊祀、宴享时表演的机构，但也可视为民间音乐总汇的一种表演形式；由包括演奏和演唱的训练有素的众多乐工出演，音乐生动而又气势磅礴。

“相和歌”是流行于宫廷和民间的一种音乐形式；由丝竹乐器伴奏，执节(“节”或“节鼓”的击乐器)者歌，也有与舞蹈、器乐演奏相结合(“大曲”)或与舞蹈脱离而成为纯器乐合奏者(“但曲”)。相和歌的乐队为丝竹与鼓，常见的有笛、笙、节鼓、琴、瑟、筝、琵琶等。

“鼓吹”是流行的一种以击乐器鼓和管乐器排箫、横笛、笳、角等合奏的音乐，有时也有歌唱。因乐队编制和应用场合不同，而有横吹、骑吹、短箫铙歌、箫鼓等不同称谓。

“角”，最初由兽角制成，以后改用竹、木、皮革、铜等材料制作。

“笳”，最初用芦叶卷起来吹奏，后来把芦叶作成哨子，装在一根有按孔的管子上吹奏，又叫笳管。

“横吹”，是以横吹(横笛)为主奏乐器，加上鼓、角等组成。有时也加用筚篥(即管)与排箫。

“骑吹”，是用鼓、笳等乐器在马上演奏，主要用作为官吏或贵族出行时的仪仗。

“短箫铙歌”，是用笳、排箫、鼓、铙等乐器在马上演奏

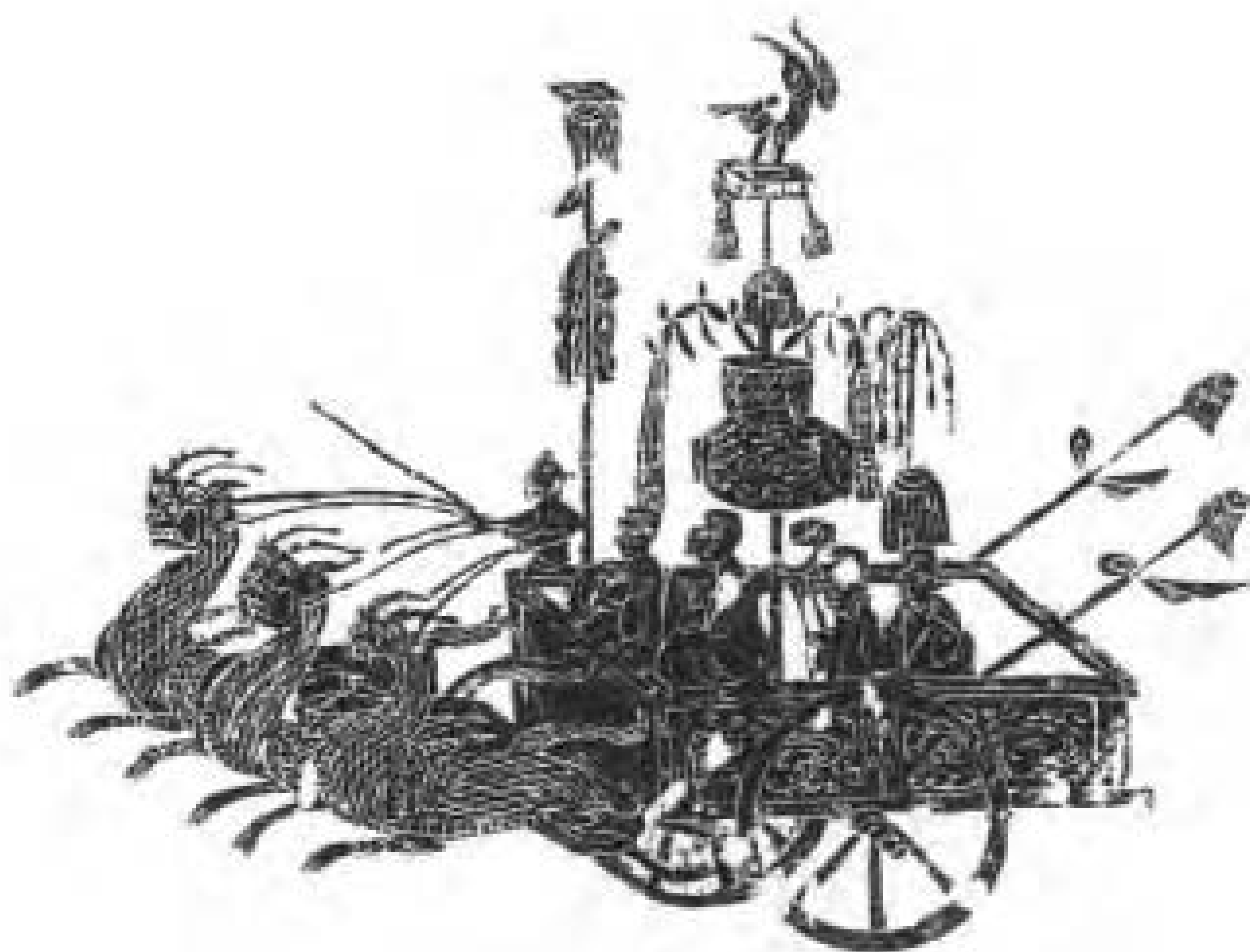


图69 雷鼓 东汉 画像石拓本 山东沂南北寨汉墓出土



图70 跳丸耍剑 东汉 画像石拓本 山东安丘董家庄汉墓出土 安丘市博物馆藏

的军乐。

"箫鼓"，是用排箫与鼓合奏的一种仪仗音乐（图69）。有时乐工是坐在鼓车中进行演奏。鼓车大都有楼，故又叫楼车；上置巨大的建鼓，楼下车厢坐乐工进行演奏。这种器乐合奏也可用作军乐。除以上这些娱乐性舞乐外，另一大类是用于庆典和祭祀的所谓雅乐，如祭庙之舞的《武德》(《昭德》、《盛德》)、《文始》、《四时》、《五行》，宫中演奏的《安世房中歌》十七章，祭祀中演奏的《郊祀歌》十九章等。不过这些舞乐是帝王在特定时间或特定场合所用，与民间无关。所以尽管汉画有繁多的画面也难以从中找到这些舞乐内容的形象。

汉代的乐和舞绝大多数情况下是不分的，即是说汉代乐舞实际上是音乐、舞蹈、体育、杂技、幻术、舞剧等多种文艺形式的综合出演。这种综合性在汉画中到处可见，而在文献中所记载的皇家大型综合文艺表演，又让我们能知道这些综合演出的具体内容。

皇家大型综合表演最具代表的是富于观赏性、娱乐性的"角抵百戏"。根据张衡《西京赋》、李尤《平乐观赋》，以及《史记·大宛传》、《汉书·武帝纪》、《汉书·西域传》、《西京杂记》等书的记载，角抵百戏由"总会仙倡"等几大部分组成：

① "总会仙倡"(伴有人工造景的歌舞)：戏豹舞罴、白虎鼓瑟、苍龙吹篪、女娥坐唱、洪崖羽舞、人工雷雪等。

② "漫衍鱼龙"(像人拟兽舞加幻术)：熊虎格斗、猿猴高攀、怪兽虾雀、白象产子、海鳞变龙、舍利仙车、蟾蜍神龟、水人弄蛇等。

③ "东海黄公"(角抵戏，有简单故事情节)

④ "都卢"(杂技幻术)：乌获扛鼎、都卢寻橦(顶竿)、冲狭(钻刀圈)燕濯(踊跃水面)、胸突铦锋(爬刀梯)、跳丸耍剑、戏车走索、吞刀吐火、画地成川等（图70)。

⑤ "《巴渝》"(军舞)

⑥ "海中《砀极》"(水上音乐)

"总会仙倡"中的内容，只要仔细观察，在现存的汉画像中，除极个别的，基本上都能找到。

3. 车马乘骑

中国爱马崇马之风由来已久。车马在中国古代有很特殊的地位。先秦时期，车马往往是衡量一个国家国力的标尺。1车御4马称为"一乘"；因此，那些具有军事实力的强国，便被形容为"千乘之国"、"万乘之国"。而作为组成车马的马，又多作为人的借喻。如善识良马(千里马)的伯乐、九方皋等，就常被论者比为善识人才者。所以，千里马便成人才的代名词。进入秦汉后，虽然兵车数量的多寡仍在一段时间里作为衡量国力的尺度；但由于骑兵这一兵种的迅速发展，兵马的多寡遂逐渐取代了以"乘"为单位的计量方法。

车马观念发生根本改变的时期是汉代。首先是从汉初以显示军事力量为目的转到西汉中期以后作为财富或地位的象征。从秦末楚汉之争到汉代立国后，直到汉景帝前期，社会要么处于战争时期，要么处于天下不安定时期。这种现实使军事力量显得尤为重要。兵车兵马正是军事力量最直接的象征。这一点从陕西咸阳、临潼、西安，江苏徐州，湖南长沙，湖北江陵等地区的秦至西汉前期的墓葬出土物中可得到印证。这些墓葬中出土的俑或帛画，凡是表现为车马者，多是作为实战用的兵马、兵车。从西汉中期开始，俑也好，画也好，表现为车马者，多是非实战用的仪仗车马或护卫车马。西汉初年，因经年战乱后，国力疲敝，经济萎靡；不仅将相多乘牛车，就是天子之车，4匹马也配不齐同种毛色，即使在汉景帝时，有的贫穷的诸侯也只能乘牛车。汉经文、景之治，到汉武时国力大增，阡陌之间牛马成群，车马再也不是奢侈之物。此



图71 车马过桥 东汉 画像砖拓本 四川成都跳蹬河汉墓出土 四川省博物馆藏

时衡量人的身份的标准，不是有马无马，而是马的多寡好坏。《汉书·食货志》中记载的连骑母马都不能参加聚会的现象，便是这种以马表身份的典型例子。汉代车马观念变化的另一个方面，是将马从车马中分离出来。当然这一变化有先秦“千里马”认识的一种延续，但更为重要的，是汉武帝对西域所谓“天马”、“汗血马”的偏爱和孜孜以求。汉武帝从军事需要(断匈奴之后方)和改良中国马种两个角度出发，发动了以获得大宛良种马(汉代人称之为天马或汗血马)为名誉的对西域的战争。此次战役从太初元年(前104年)至太初四年(前101年)，由二师将军李广利率汉军两度出征，耗时4年，汉军兵马损失惨重，最后以对抗汉朝廷的大宛王被杀、大宛重新内附汉庭，使“丝路”畅通为结果。李广利又挑选大宛“善马数十匹，中马以下牡牝三千余匹”回朝。汉武帝得大宛之马，作《天马歌》曰：“天马徕，从西极，涉流沙，九夷服。……天马徕，龙之媒，游阊阖，观玉台。”[29] 将良马视为上天所赐的神龙类灵物，将良马的到来视为汉王朝国威的象征。这种追求使这类马脱离它的实用价值而成为某种理想或美好之物的替代物。马不仅成为使个人和国家增光生色的灵物，也是连接人神两界的使者或通向仙界的载运者。由于汉武对马的过度的追求，汉武以后，在社会上形成了一股爱马风潮。这种风潮，体现在升仙求长生中，是各种形式的天马；体现在世间生活中，多为车骑出行和田猎出行。如皇帝大驾出行，“备千乘万骑”。(蔡邕：《独断》；《后汉书·舆服上》）东汉明帝时，百官上朝，“车如流水，马若飞龙”。(《晋书·食货志》）在京师以外地方，太守一类人出门，是“车骑满道”。(《三国志吴书·士燮传》)（图71）富实之家，也是“鲜车怒马”，驰行于市。(《后汉书·第五伦传》）这些内容，大量存在于画像砖画像石中。

车是中国古代的主要代步工具。从考古材料看，至迟商

代已出现较为定型的车。发展到汉代，已从用途、尺寸等方面给予较细、较明确的分类。从汉画中所表现或记录的，主要有下列这些:

轺车。车坐厢四面敞露之车，又称“遥车”；指人坐车上能四顾、看得远。轺车属轻便之车；多用一马为驾，车厢小，车速快，是汉代最常用之车。

轓车。轺车加一对车耳即为轓车。这对车耳多呈长方形；外侧有垂下的边板，既作车轮顶部的障泥板用，也是身份、地位的象征。如二千石的官吏的2车耳均为红色，而千石至六百石的官吏则只是在左车耳上涂有红色。

斧车。在车的座厢中竖立大斧之车。斧车是公卿以下，县令以上出行时用为前导之车。

安车。专指坐乘之车；驷马为驾。在汉画的车马出行图中，安车多作为主车。可见是有地位之人乘坐之车。改坐乘为立乘，则谓之“立车”或“高车”。

轩车。轺车施帷，自车盖而下连接两侧坐厢作为屏蔽，称为轩车。

辎车。四面车厢封闭严密，后开门，两侧有窗之车。多为妇女乘坐。辎车车盖多呈椭圆形而顶部隆起，有若鳖甲。

軿车。类似辎车；区别仅仅是辎车车厢后有后辕而軿车车厢后无后辕。

輂车。车座厢上装有卷篷之车。除用马驾外，与用牛驾的大车相同。为妇女用车。

乘骑是人与马的组合。出现这一组合由改革、进步所促成。战国时期赵武灵王胡服骑射，开战国七雄风气之先，也是华夏故土乘骑之风的起始。战国经秦至汉，是骑兵兵种由雏形到定型的时期；而乘骑由军事需要成为生活中事，则是在汉代。究其原因，在诸多因素里，马鞍可能就是一个不让



图72 翼马 东汉 画像石拓本 江苏铜山县小李村苗山汉墓出土 徐州汉画像石艺术馆藏

人觉察但非常重要的原因。汉初至西汉后期，鞍具从略具形状发展成已有鞍桥；东汉后期，有了设计成熟、包括障泥的鞍具。这个鞍具从略具雏形到成熟设计的过程，就是乘坐从不自在到自在的过程，也是乘骑从不普及到普及的过程。在汉画里，乘骑形象西汉后越来越多，越来越生动，实际上就是这段历史的反映。

汉画像给我们留下许多古代优良马的品种的形象。如大宛马，记载上说在两耳间长有一角状肉冠，称为"肉角"或"肉鬃"。大宛马的这一特征，汉武帝茂陵陵区无名冢出土的鎏金铜马已给予了表现；画像砖画像石中也时有表现。在六朝和唐代，有种毛色青而带旋纹毛的马极受人珍爱。这种称之为"连钱"纹的马，在同样喜爱西域马的六朝及唐代的诗歌中被吟咏再三。如"朱轮玳瑁车，紫鞚连钱马"(梁·吴均《赠周散骑兴嗣诗二首》)；"长安美少年，骢马铁连钱"(陈·沈炯《长安少年行》)；"马毛带雪汗气蒸，五花连钱旋着冰"(唐·岑参《走马川行奉送出使西征》)；"龙脊贴连钱，银蹄白踏烟"(唐·李贺《马诗》)；等等。但这种称之为"连钱"纹的马，六朝和唐代并未给我们留下可信的图像材料；倒是在汉画中，还能找寻到一些实例。如徐州铜楼的车马图中，就可以看到一些表现带旋纹毛色的马。汉代在对马的具体描绘时，不时追求马的美的规范，如小头、细腿、大蹄、饱满壮实的颈、胸、臀。这是见诸于各地画像砖、画像石中一种健壮、精干、充满了力量的良马形象(图72)。在马与马的组合上，画像砖、画像石中有很多出色的作品；如南阳田猎出行、成都羊子山1号墓车马出行石刻、成都车马过桥画像砖、四川德阳四骑吏砖，徐州铜楼车马出行石刻、山东嘉祥武氏祠、长清郭巨祠车马出行石刻等等，都有以充满力量感的马为主题的壮观场面，同时又一个地区一个风格，一个地区一种独特的表现。画像砖、

画像石对马的纵深的表现有相当成就；如武氏祠的正面马、南阳画像砖背面马，安丘董家庄墓正面、背面双马等等，都从新的描写角度进行刻划。在马的动态上，有奔跑、腾跳、快步、缓行、举首、扭头等等，虽说不上穷尽马态，但描写的马姿也是丰富多彩和充满了运动感。汉代对马的多方面刻划对后代画马之风很有影响。画像砖、画像石是坟墓中的艺术，一天不出土，就一天不为人所知。但画像砖、画像石上体现出来的马的描绘上的高超技术，必定是汉代画马成绩的反映。在西汉供奉朝庭的专业画家中，已有如陈敞、刘白、龚宽这些“工为牛马飞鸟众势”的高手；[39] 他们的画在世上流传，也为世人所仿效。魏晋南北朝时，南齐毛惠远为画马名家；至唐，则有曹霸、陈闳、韩干、韦偃等成就斐然的画马名家。画马成了中国画专有的一种——鞍马科。在这一发展线索中，画马史上第一个高峰，就是汉代。

4. 生存环境

①藻饰

汉代上承战国以来的金银错、金银镶嵌工艺，又将漆器彩绘艺术推向了极至。以砖、石材料为主要载体的汉画艺术，毫无疑义地深深受到这些艺术手法的影响；如那些飞动流利、精巧华美的云气纹、夔龙纹、蟠虺纹、蟠螭纹、凤鸟纹等等，就是这些影响的体现。同时，在汉画中，又可看到汉代特色的、具有生活气息的纹样如蔓草纹等。一些以神仙思想为主导的纹饰，如以神灵、仙人、羽人等为主体的云纹或各种几何纹饰出现在汉画里的各种场景中；此外，一些纯几何纹样的组合纹饰、一些以夸张变形的动物为主题的纹饰，也以其豪放、雄健、洗练的形式大量出现在汉画里。

②建筑

秦并天下，写放六国宫室，置之咸阳北阪。汉践国祚，京

师州郡多广厦连城。秦汉建筑综今汇古、蔚然大观：不仅在技术和营造上超越前人，功能上又由往昔的遮风、避雨、御兽、却敌进而加入对尊天、礼神、求仙、宣威、愉情的追求；建筑也从居室的象征而上升为宗教、权力、业迹、财富的象征。秦汉建筑是中国建筑史上第一座高峰。虽然秦汉地面建筑实物几乎毁火殆尽，但秦汉时期所形成的、体现东方文化内容之一的中国土木建筑体系，却一直为后代所仿效、发展和完善。它具有的建筑思想和创作手法在以后两千年的建筑活动中一直显示至关重要的作用，并深藏在中华民族的思想意识之中。

汉代建筑留存至今的实物，主要是石质墓阙、庙阙和残留的部分长城、烽燧等。真正能反映其辉煌形象的，只存在于文献中那些对宫室、苑囿等皇家建筑的记载里。而今天能在汉画里大量看到的建筑形式——阙和住宅(民居)，仅仅是汉代建筑的一个部分而已。即使如此，仍能使我们从中深深地感受到辉煌的汉家气度。

阙　阙作为特殊的座筑类型，点缀于建筑群体的前列；虽体量简化，但包括了中国建筑所有的建筑内容，成为中国建筑的一种缩影。它成为建筑群体的第一个高潮，使人在建筑人眼之初，就得到一种影响甚至震撼，有效地烘托了建筑气氛。把它视为建筑环境的序章是最为恰当的。

阙的功用主要有几种：其一是表示门的存在；其二是表示主人的身份地位；其三是以阙作皇帝发号施令、赏罚功过、群臣奏事报功之地。

阙从商周兴起，到汉代达到高峰。先秦的阙，以其高耸的形式易于登临和眺望，具有一种安全因素和防御的目的。到了秦汉时期，它的功能就不仅仅在于安全和防御而有更多的功用；尤其是汉阙，深入到汉人生活的方方面面而成为汉代

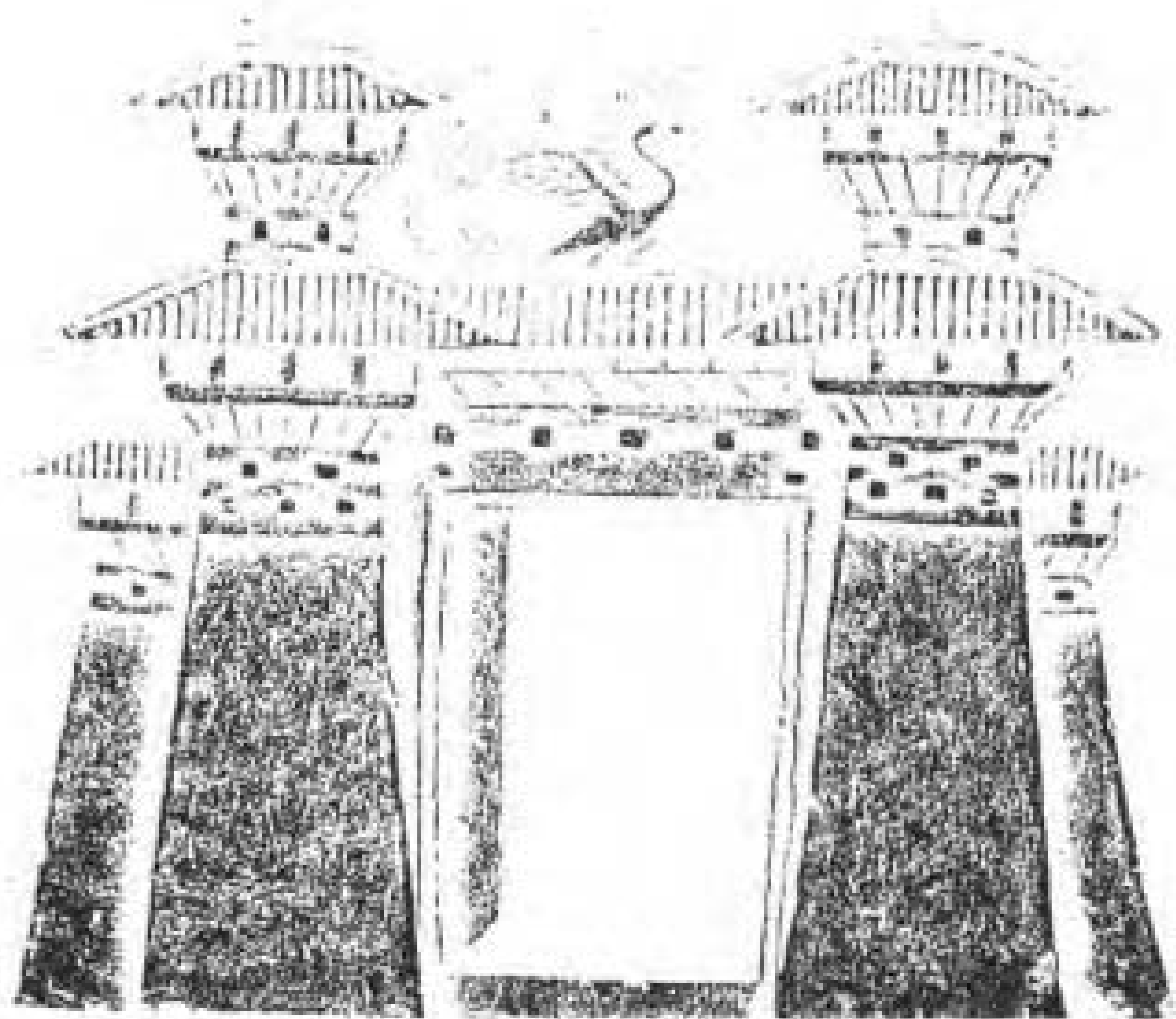


图73　子母阙　东汉　画像砖拓本　四川大邑安仁乡出土　四川省博物馆藏

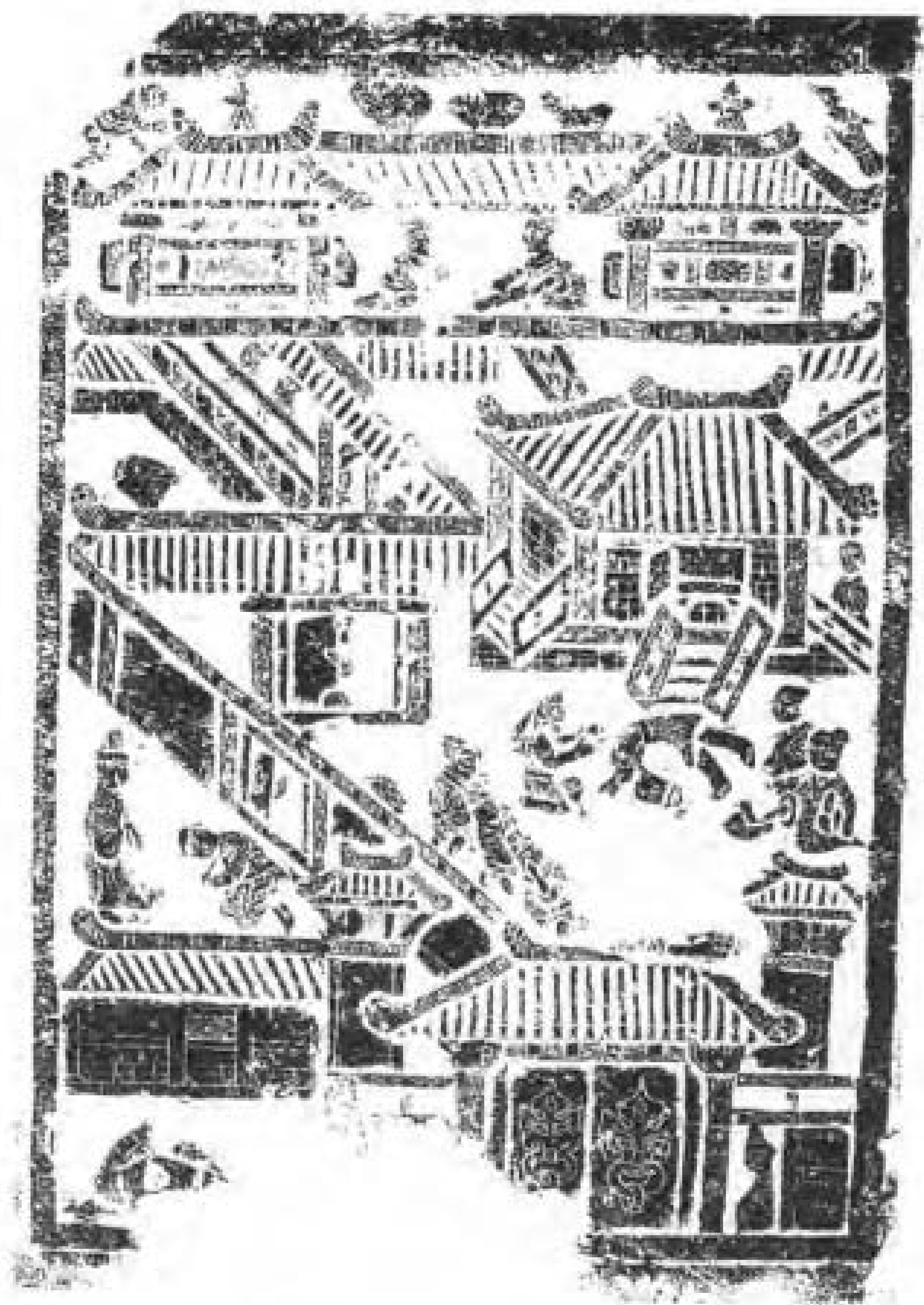


图74 庭院 东汉 画像石拓本 山东曲阜旧县村出土 曲阜孔庙藏

建筑当然的一种代表。

汉阙形象富于变化，款式多样。从单体构成看，阙可细分成独立式和组合式2类。独立式即主阙孤立；组合式，或叫子母阙、二出阙，即在主阙旁边贴附小阙，或在外侧附一座子阙（图73）。由于汉代建筑的总体布局以水平铺陈为主；所以，不少阙同楼阁一起以细高的体态表现出向上的动势，打破平静中的压抑，迸发出一种升腾而起的激情。

汉阙按应用场合可大致分成宫苑阙、城阙、墓阙、宅阙、祠庙阙及纯象征性的阙等几类。在汉画中看到的，主要是宅阙、墓阙；其中的墓阙又越出了一般观念的阙而有更深一层的含义。除了表身份外，墓阙最本质的内容还是一种标志。这个标志就是通常在墓阙上镌刻的表明为某人的“神道”的入口。更确切地说，墓阙就是如湖南长沙马王堆1号汉墓非衣帛画上所画和四川简阳鬼头山汉墓石棺画像上榜题所说的“天门”，即亡灵上天或进入仙界的入口。

住宅　中国的建筑体系里，住宅是一切建筑的原型。虽然以民居为特点的住宅在规模和质量上远不如皇家或公用建筑；但是，住宅数量众多，随处可见，构成形式因家庭而异，最直接地反映了当时社会民众的生活，所以具有重要的研究价值。由于东汉以来庄园经济的发达，以各种庭院为代表的住宅，给我们今天展示了汉代民居的功能和丰富的形象。如富豪权贵的宅院，规模大、组合复杂、多由几组院落联接而成，功能分区详细、容纳的生活内容也更丰富（图74）。郑州和山东诸城出土的汉画像表现的是沿纵深方向组合的两三进院；通过阙门、二门进入主要院落和正房，后者在大院中套有小院，在主房后配后院。曲阜出土的画像石和陕西勉县老道寺汉墓出土的汉陶四合院则以并列方式组织院落：在主院之旁加偏院，主院为家庭主要生活区，偏院安排佣人房和畜

禽圈，院中房屋通过层数和突出地位。成都“庭院”画像砖反映的院落组合更为清楚：左侧为主要部分；有前后两进院，前院有厨房、水井、晒架，后院有主人高大的楼观，两道门后为正堂。右侧是偏院，布置附属房屋。住宅周围圈以游廊，院落划分也由游廊完成，人可通过廊子走到每一角落。徐州茅山汉墓内一块长2.7米的画像上刻画了十几幢建筑的立面，构成一座大型贵族宅园；屋宇重叠，楼观高耸，门阙、厅堂、楼阁、廊庑一应俱全。

秦汉建筑不仅在建筑类型体系和工程技术方面为中国建筑奠定基础；而且通过建筑形式、环境和蕴含的象征意义表现出自身气质和艺术特征，诱发人在感受、知觉和认识上的审美情感。特别是具有丰富内涵和意味的建筑形式已经充分显示出中国建筑的美。例如，以台基、柱身和屋顶作为单体建筑的基本3段构成的做法，在秦汉时期已完全成熟。在汉画中，对3个基本部分就给予较好的表现；尤其对亲近人的柱身部分和宜于表现的屋顶部分反映最多。在柱身与屋顶之间，还有一种最具中国建筑特色的形式－斗拱。斗拱是舒展的屋顶与稳重的屋身间的过渡，秦汉建筑已大量采用。汉画像中的斗拱形象多种多样；其中有的造型优美，装饰意味突出，并非真实合理的存在，而是艺术夸张的结果。

在汉代人的认识里，人有生命是躯体里有魂魄二气寄生；人的躯体外，是弥漫于天地中的阴阳二气和存在于二气中的种种神灵和精灵。了解了汉代人的这种观念，看到汉画中的建筑的上下左右，处处是各种神灵、精灵和弥漫的云气，就一点也不感到奇怪。

③园林山水

汉画中有大量以独立形式表现出来的新的图画单元或装饰纹样。其中以山、石、树、云等形象最有价值。因这些形象





图75 山林狩猎(附局部) 东汉 画像砖拓本 河南方城出土



図76　塩場　後漢　画像磚拓本　四川成都羊子山出土　重慶市博物館蔵

的出现一方面说明了汉代由于新的经济政策("弛山泽之禁"即山林川泽私有化)导致的人们对山林川泽的亲近感，另一方面又反映了汉代哲学对山石云气的跨时代的认识。汉代这些理论的表述和艺术形式的表现，正好为以山、石、云、气、泉、林为表现对象的山水图绘提供了可能。

中国的山水画从本质上看不是对自然的模仿或简单纪录，而是对自然的一种整理或升华。山水画具有很明显的文人色彩，是作画人道德情操的展示和理想的追求。由此决定了山水画产生的两个先决条件：人性的完善和与之相适应的生活环境的完善。汉代（前207年－220年）是满足了这两个条件的最早时期，而汉代有关汉代绘画的记载和今天的实物遗存，为中国山水画的发端找到了可信的初始材料，同时也证明了汉代是中国山水画的起始时期。

唐代张彦远《历代名画记》所记汉时画家，多为人物画家；即使记有刘褒（147年－167年）画《云汉图》和《北风图》，但此两幅据《诗经》内容所画的作品，究竟是山水为主还是以人物为主，尚缺乏有力证据。今天我们所见汉代山水类作品，主要存留于汉墓壁画、漆画、画像石、画像砖中。例如下列这些作品：

河南新野、方城两县各出1件《山林狩猎图》(图75)；其中山的刻画很有代表性。新野的"山"以石为主，山势有高低错落，山体有层次，还存留战国以来"山纹"一类装饰纹样的特点。方城的"山"除了石以外，还表现了植被，有清晰的块、面关系；山有了组合。这种根据人的主观愿望组合而非写生的山体，可看作是对当时以石叠山、以石造园的一种呼应。中国山水画的"石分三面"的原则，已在这两件作品中得到了体现。

四川成都出土的画像砖《煮盐图》(图76) 反映了井盐产

地那种重山峻岭的自然环境。在有限的画幅内表现尽可能大的空间，是这件作品中很突出的处理手法。为了在同一平面内表现多种形象，这幅图用了重叠、相累的办法，即一种象征式、符号式的表现手法。这件《煮盐图》所提供的手法的价值，最主要的是它将不同时间、不同地点的内容合为一图给予表现。中国山水画有“咫尺有千里之趣”之谓；这件作品已暗合此趣。如果将这件作品分成几段，每一段实际上已是一幅山水画了。

四川德阳出土的画像砖《采莲图》(图77)，水面广阔，远处是群山，山上有林木，是一件地地道道的山水画。这件作品除了林木、采莲船、采莲人是用侧视外，群山、水面用的是俯视法，故画面视野开阔，景物交待清楚。传世的东晋顾恺之《洛神赋图》(宋人临本)中，在山、水、树的处理上，处处可见《采莲图》的章法。

四川大邑出土的画像砖《弋射图》，属于善于表现纵深空间的“平远”山水。前景为弋射人所在的池塘边岸，塘中有荷花、莲蓬、游动的凫雁和大鱼。惊飞的鸟一方面起到将画的空间向外扩张的效果，同时又通过与岸上树丛、塘中鱼、荷、鸟的对比，使画的空间向深处延伸。在汉画里，这种处理手法的作品还有《采桑图》、《竹林群鹿图》等。如《采桑图》，就是通过桑树在画面上疏密错落的安排，造成树丛的纵深感；这也是以二度空间的调度来表现三度空间的很好例子。

四川德阳出土的画像砖《屋门图》，可以说是最完善的风景画，同时也最接近山水画对“境界”的追求。依依杨柳垂出院墙，更增添了满院春色关不住的情趣。以横线为主构成的画面，加深了环境的幽静。正门、侧门、墙垣等，高底错落有致，使平稳的构图既显得庄重而又多了一些生气。尤其是右角低下去的墙垣，既为下垂的柳条留出了位置，又因这一空

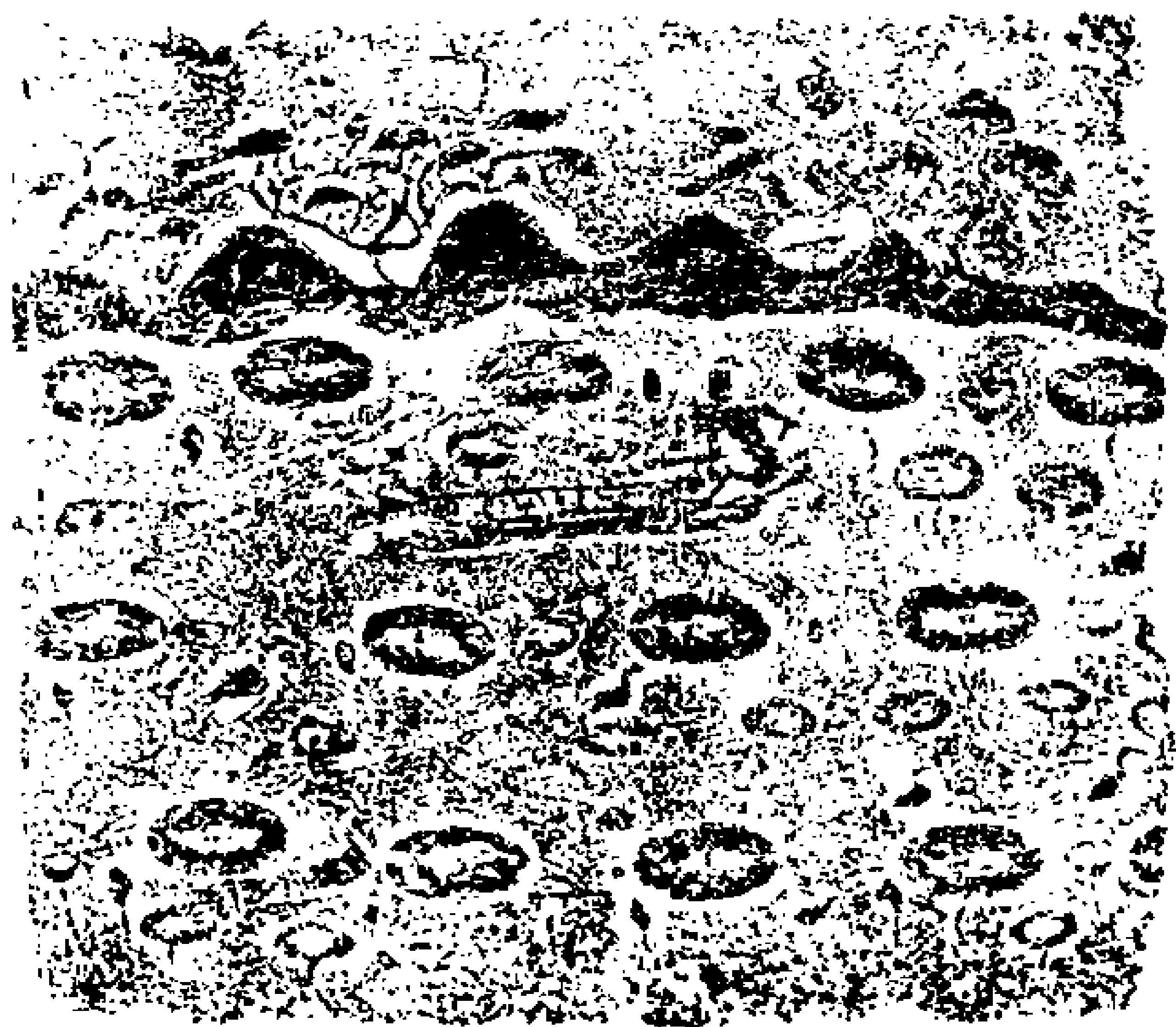


图 77　采莲　东汉　画像砖拓本　四川德阳出土



图78 屋门 东汉 画像砖拓本 四川德阳黄许镇出土 重庆市博物馆藏





图79　罟龟(附局部)　东汉　画像石拓本　河南南阳县英庄出土　南阳汉画馆藏



白而产生纵深之感，使得宅院更显宽敞和深邃。此外，这件作品中的柳树及榆树的画法也很成熟，已达到所谓“树分四枝”的要求，即画树能表现出阴阳向背和左右顾盼之姿（图78）。

内蒙鄂托克旗凤凰山墓出土壁画《放牧图》，墨线勾出的重叠群山，有层次、有体积感，占据了墙面较大的面积。持鞭的牧人和不少的牛、马、羊在群山中的活动，更增加了山势和山的体量。此群山旁有水池、楼台相接，天地开阔广远；它们所构成的画面，就是一幅意境很好的楼阁山水画。

河南南阳县英庄出土的画像石《罟鱼图》（图79），以一弧度大的桥为画面主题。桥两端的群山，桥下的广水，实际上已是一幅山水画了。

需要指出的是，上面所提到的作品，均出自墓室的墙体。这些作品不是专业画家创制，面仅是民间画师完成。因此，这些作品不能视为汉代高水平的绘画，但这一点并不影响我们今天透过这些作品来判断汉代的美术水平和美术成就。从探究山水画起源这一角度出发，这些作品仍然向我们显示：它们或全部或局部都具有了山水画的基本特性。

注释：

①《淮南子·精神训》：“精神者天之有也，而骨骸者地之有也。精神入其门，而骨骸反其根，我尚何存?”《汉书·王杨孙列传》：“精神天之有也，形骸地之有也。精神离形，各归其真；故谓之鬼，鬼之言归。”

②《礼记·郊特牲》：“魂气归于天，魄气归于地。”《论衡·论死篇》：“阴气逆物而归，故谓之鬼；阳气导物而生，故谓之神。”

③《水经注·卷七·济水》：“沛公起兵，野战丧皇妣于黄乡。天下安定，乃使使者以梓宫招魂幽野。”乐府《蒿里》：“蒿里谁家地，聚敛魂魄无贤愚，鬼伯一何相催促，人命不得相踟蹰。”

④《汉书·哀帝纪》、《汉书·五行志·下之上》。

⑤张衡：《思玄赋》：“聘王母于银台兮，羞玉芝以疗饥；戴胜愁、然其

既欢兮，又消余之行迟。”(《后汉书·张衡列传》) 此处张衡将“戴胜”作为西王母代称，可见汉人已将“戴胜”视为西王母的一种符号。

⑥内江文管所、简阳县文化馆：《四川简阳县鬼头山东汉崖墓》，《文物》1991年第3期。

⑦赵殿增、袁曙光：《“天门”考——兼论四川汉画像砖(石)的组合与主题》，《四川文物》1990年第6期。

⑧《白虎通德论·崩薨》：“夫妇生时同室，死同葬之……合葬者所以固夫妇之道也。”

⑨《孟子·告子上》：“食、色，性也。”《礼记·礼运》：“饮食男女，人之大欲存焉。”《白虎通德论·嫁娶》：“人道所以有嫁娶何？以为性情之大莫若男女；男女之交，人情之始，莫若夫妇。”

⑩长沙马王堆西汉墓出土竹简房中术著作；其一篇篇名为《天下至道谈》，即将房中术视为天下至道。此著作将善于房中术者称之为“圣人”、“天士”；将房中术称为“神明之事”；将房中术的作用说成能“延年益寿，居处乐长”。(详见《马王堆汉墓帛书〈肆〉》，文物出版社，1985年3月。)

⑪《合阴阳》(竹简)：“虽欲无为，作相呴(吻)相抱，以次(恣)戏道。戏道：一曰：气上面执(热)，徐呴(吻)：……”(《马王堆汉墓帛书〈肆〉》文物出版社，1985年3月；周一谋：《中国古代房事养生学》，中国文化出版公司，1989年)

⑫《汉书·张敞传》：“又为妇画眉，长安中传张京兆眉怃(妩)。有司以奏敞。上问之，对曰：‘臣闻闺房之内，夫妇之私，有过于画眉者。’上爱其能，弗备责也。”

⑬《焦氏易林·坤之第二·噬嗑》：“稷为尧使，西见王母。拜请百福，赐我嘉子。”

⑭《山海经·大荒东经》：“有青丘之国，有狐，九尾。”《山海经·南山经》：“又东三百里，曰青丘之山，……有兽焉；其状如狐而九尾，其音如婴儿，能食人，食者不蛊。”

⑮《左传·昭公二十九年》：“帝赐之(孔甲)乘龙，河、汉各二，各有雌雄。”

⑯ 山东省博物馆、苍山县文化馆：《山东苍山元嘉元年画像石墓》：“双结龙主守中霤、辟邪。”(《考古》1975年第2期)

⑰《周易参同契通真义》“子当右转章第六十九”及“乾坤刚柔章第四十一”，上海古籍出版社影印《四库全书》本。

⑱ 晋·葛洪《抱朴子·对俗》引汉时书《玉策记》、《昌宇经》，言长寿

之物甚多；其中“猕猴寿八百岁变为玃，玃寿五百岁变为貜，貜寿千岁。
⑲郭伯南：《6000年前的神秘古陶——玄武提梁壶》，《文物纵横谈》，文物出版社，1990年12月，第18—21页。
⑳闻一多：《说鱼》，《闻一多全集》第一卷，生活读书新知三联书店，1982年；王宁宇、党荣华：《陕西民间莲族艺术内涵初探》，《中国民间美术研究》，贵州美术出版社，1987年10月，第227— 273页。
㉑司马相如：《琴歌二首》，《司马相如集校注·歌》，朱一清、孙以昭校注，人民文学出版社，1996年2月初版，北京；又《史记·司马相如列传》、《索隐》引其诗：“有一艳女在此堂，室迩人遐毒我肠，何由交接为鸳鸯。”以“交接”换“交颈”，表明此两词的词意相同。
㉒ 张衡：《归田赋》，《文选》第十五卷，上海古籍出版社，1986年8月第一版，第692页。
㉓ 张衡：《思玄赋》，转引自《后汉书·张衡列传》。
㉓《史记·孔子世家》：“眼如望羊。”《集解》王肃曰：“望羊，望羊视也。”汉·刘熙《释名·释恣容》：“望羊：羊，阳也。言阳气在上，举头高，似若望之然也。”《疏证》：“古羊、阳字通。”
㉕ 见“延熹四年九月丙辰朔三十日”告地书(罗振玉《贞松堂集古遗文》)、《申述一下关于殷代殉人的问题》(郭沫若《奴隶制时代》、人民出版社，1954年4月第一版，第七十七页)、江陵凤凰山167号汉墓出土遣策(《文物》1976年第10期)、《汉初平四年王氏朱书陶瓶》(《文物》1980年第1期)等。
㉖ 河南省博物馆：《灵宝张湾汉墓》：“谨以铅人金玉，为死者解适、生人除罪过。”(《文物》1975年第11期) 郭沫若：《奴隶制时代·申述一下关于殷代殉人的问题》引朱书陶盆文字：“上党人参九枚，欲持代生人；铅人，持代死人。”“黄豆、瓜子、死人持给地下赋……欲令祸殃不行。”(人民出版社，1954年4月第一版，第七十八页)《汉初平四年王氏朱书陶瓶》：“谨奉黄金千斤两用镇塚门，地下死籍消除，无它央(殃)咎。”(《文物》1980年第1期)
㉗ 罗振玉：《贞松堂集古遗文·卷一五》：“故为丹书铁券，□及解适，千秋万岁，莫相朱索。”江苏文物管理委员会：《江苏高邮邵家沟汉代遗址的清理》(符籙木片文字：“己巳日死者鬼名天光，天帝神师已知汝名，疾去三千里。汝不疾去，南山□□令来食汝，急如律令。”(《考古》1960年第10期)
⑲ 河南省博物馆：《灵宝张湾汉墓》(朱书陶瓶文字)：“宗君自食地下租

岁二千万……移丘丞墓伯下当用者，如律令。"(《文物》1975年第11期)罗振玉:《贞松堂集古遗文·第一五》(延熹四年朱书文字):"自买万世冢田，贾直九万九千，钱即日毕。"

㉙《汉书·礼乐志》。

㉚《西京杂记·卷二》，中华书局，1885年1月。

第六章　汉画像的艺术表现手法和特征

画像砖为模制，可以出现多块形式内容相同的制品；而画像石是手工一块一块镌刻，没有一件是能完全重复的。中国现在估计有万件左右画像石，其间对不同的内容或题材的处理，艺术风格可谓千变万化。这里面既有雕镌塑作的技法，又有对造型手段的把握，还有材质、依据的粉本等等因素；这些都是造成艺术上的区别的原因。因此，如果要对中国的汉画像艺术有个总的看法，就某件或某几件作品而去谈某件或某几件作品的方法最不可取。对汉画像砖、石的研究，尽管现在还有很多扑朔迷离的问题，尽管地下的出土物还会不停地向既有的成绩提出新的挑战，但已有的汉画像砖、石还是为我们找出艺术的表现中有规律性的东西提供了可能。

一　疏简与繁密

一种新的风格的形成，往往与使用新的材质和工具有直接的关系。砖、石是汉代人表现他们艺术才能的地方。汉代人在画像砖、石上众多的艺术表现手法，使后代的艺术家们受用无穷；疏简和繁密的手法，也为这众多的手法中重要的两种。

（一）疏简

疏简风格形成的原因，是多方面的；这里面自然就包括了材料本身。例如各地出土的画像砖基本上都属疏简之作；其

原因不言自明。正因为画像砖不易作细加工，才使制作者丢掉繁文细节而从大处着眼，舍弃众多人物与情节而集中于一情一事。在一些用质粗而软或坚而脆等不易作细加工的石材制作的画像石里，也有这种情况。也因如此，在艺术的表现上，才出现了一些新的因素。简括来说，这些新的因素主要指：线的表现力，形的表现力，线与形的综合表现力。

线的表现　将一个形体由繁入简、慢慢过渡成线的形式，在原始社会新石器时代艺术中已有先例；像一些鱼纹、鸟兽纹等就是这样归纳出来。汉画像砖在将形简化为线的过程中，并未走向装饰性的规范化、整齐化或几何形式线条的老路，而是向自由性、绘画性的方向发展。如果说《朱雀》(河南郑州出土)这类画像砖还有商周青铜器纹饰厚实朴拙的余绪，而《雉鸡》(河南淅川画像砖)、《佩剑功曹》(河南洛阳西汉画像砖)(图80)、《鹤》(河南新郑画像砖)这类作品就完全以新的面目出现了。这几件作品都是将形体凝聚在几根简单的线里，而线在运用中又是以形体的某种神态为表现重点。因此，这些线都成了很有生命力的个体，具有丰富的表现力。在这几件作品里，虽然用线只有简略的几条，但雉鸡“一唱天下白”的那引颈啼叫的形象和功曹于风雨中屹然不动的武士形象，以及鹤的曲颈觅食、振羽起舞的高洁形象，都生动传神地跃然砖上。

形的表现　在用形作表现手段的画像砖、石中，往往都是通过没有细部描写的剪影式的身姿、体态等去表现某一种情绪，或某一种气氛，或某一种动势。如《伍佰图》(图81)(成都画像砖)中，4个奔跑的伍佰呈一种倾斜状；他们的体态有如被风吹走的几片叶子，显出一种飘浮而轻快的动势。又如《牛耕图》(陕西绥德王得元墓石刻)除了以两种不同的动态(大动态的人、小动态的牛)很好地表现出埋头苦干、稳健用力的牛的形象和驾御呵叱、处于指挥者地位的人的形象处；其



图60　佩剑功曹　东汉　画像砖拓本　河南密县出土



图81 伍佰 东汉 画像砖拓本 四川彭县三界乡收集 四川省博物馆藏



圖82　騎吹　東漢　畫像磚拓本　四川成都出土　四川省博物館藏



图83 墓壁组合 东汉 画像石拓本 陕西绥德延家岔出土 绥德县博物馆藏

最妙之处，还在对边框的使用：牛头和人对边框的突破的多少不等的白线(阴刻线)，产生出一种逆光效果，这就使极为简略的画面产生出丰富的内容——既有人与牛、牛与土地的亲密感，又有迷人的田园风味。

线与形的结合　在画像砖、石的疏简风格中，大量的是简练的线(阴刻线或阳刻线)与形的混合运用。以《逐牛图》(南阳汉画馆石刻)为代表，是线对形的丰富和补充一类作品；以《骑吹图》(成都画像砖)为代表，是形与线互为补充、最终形成完美的一类作品。《逐牛图》中两个逐牛人均作跨步向前状；一人扭头、张臂、伸掌、呼喊，一人持矛追逐其后。两人体态都极优美而富于动感。但由于两人动势均向前倾，造成画面内重心也势必往前移，画面也就有朝一边倒之感。而这件作品本身的内容并不需要这种不稳定感。因此，在持矛人的周围以线的形式加了一圈云气，就很好解决了这个矛盾。这根孤线是向前的动势的一个回旋，在继续增强整幅作品动势的同时，又起到稳定画面的作用。《骑吹》（图 82）一作，马刻得颇为雄壮。马身上的线条，本是起表现细部的作用，但由于这些线是丝丝扣住形体各部分的结构来施用的，因而看起来就像是一个铸件上铸造时留下的接缝，使这些马显得如铜浇铁铸式的威武、壮实。介于形与线之间的劲细的长腿，更使人想起“向前敲瘦骨，犹自带铜声”(李贺：《马诗二十三首·其四》)这类咏马名句。

（二）繁密

繁密风格的作品，大都集中在画像石里。繁密的主要含义就是指画面上的“满”，就是指在除了主体内容外，如何将余下的空白填满（图 83)。为了铺满画面，使画面多而不杂，汉画像砖、石既有商青铜器的传统可继承，又有自战国以来出现、而在汉初就高度发达的漆器工艺中的图绘技法可借鉴。

由于材料的原因，画像砖、石不可能出现漆器、金银错铜器乃至青铜器中那样细密的花纹和图案；所以，在画像石中，由于对空白处“填”的手法不一样，也就产生出趣味各异的作品来。

仿漆器的满　这类作品以陕北绥德、米脂等地出土的画像石最为典型。如绥德延家岔汉墓前室南壁画像，在联壁纹空白处填卷曲流云纹、在卷草纹空白处填各种鸟兽。又如米脂官庄汉墓墓室左框，主题为1只鹿；鹿的身后卷云蔓草纹间填羽人、虎鹤等鸟兽。这两件作品都因其纤丽、劲利的曲线交叉和流动，组成丰富、生动、精妙和图案，使拙重的石头变得轻丽；从艺术效果来看，也使墓内显得华丽、富贵。

空间的满　如《群兽图》(图84)(山东滕县龙阳店石刻)以及《狩猎图》(山东苍山县前姚石刻)，它们并没有在主体内容外再加别的内容来填画面空白，而是将作为主体内容的群兽拉长、扭曲，用它们的身体将画面填满。由于这些东西都是力量的象征，它们都在不停地扭动、对抗、缠绕、攀结；画面内的格局随时都会因它们相互抗衡的结果而出现新的变化。虽然画面内有一些空白，但还是使人觉得这个空间太小了，根本容不下这些强有力的东西。看这种作品，总觉得这些力量是被强行挤压在一起的，它们随时都会扩张出来；这是一种空间的满。而在观看像武氏祠的作品如《北斗与帝车》、《泗水取鼎》等，心理感觉则刚好相反：这些作品的画面上的形象不是相互纠缠，而是一个一个完整、独立的；即使在空白处填上一些飞鸟、龙、羽人之类的“闲文”，也丝毫没有看前面作品那种令人喘不过气来的挤压感，反而觉得透气、舒畅。这类作品虽然“满”，但其效果恰恰不满：感觉到空间的开阔，似乎在这个空间里还可容进很多东西。

结构的满　如画像石《曾母投杼》(江苏泗洪县曹庄)、《住

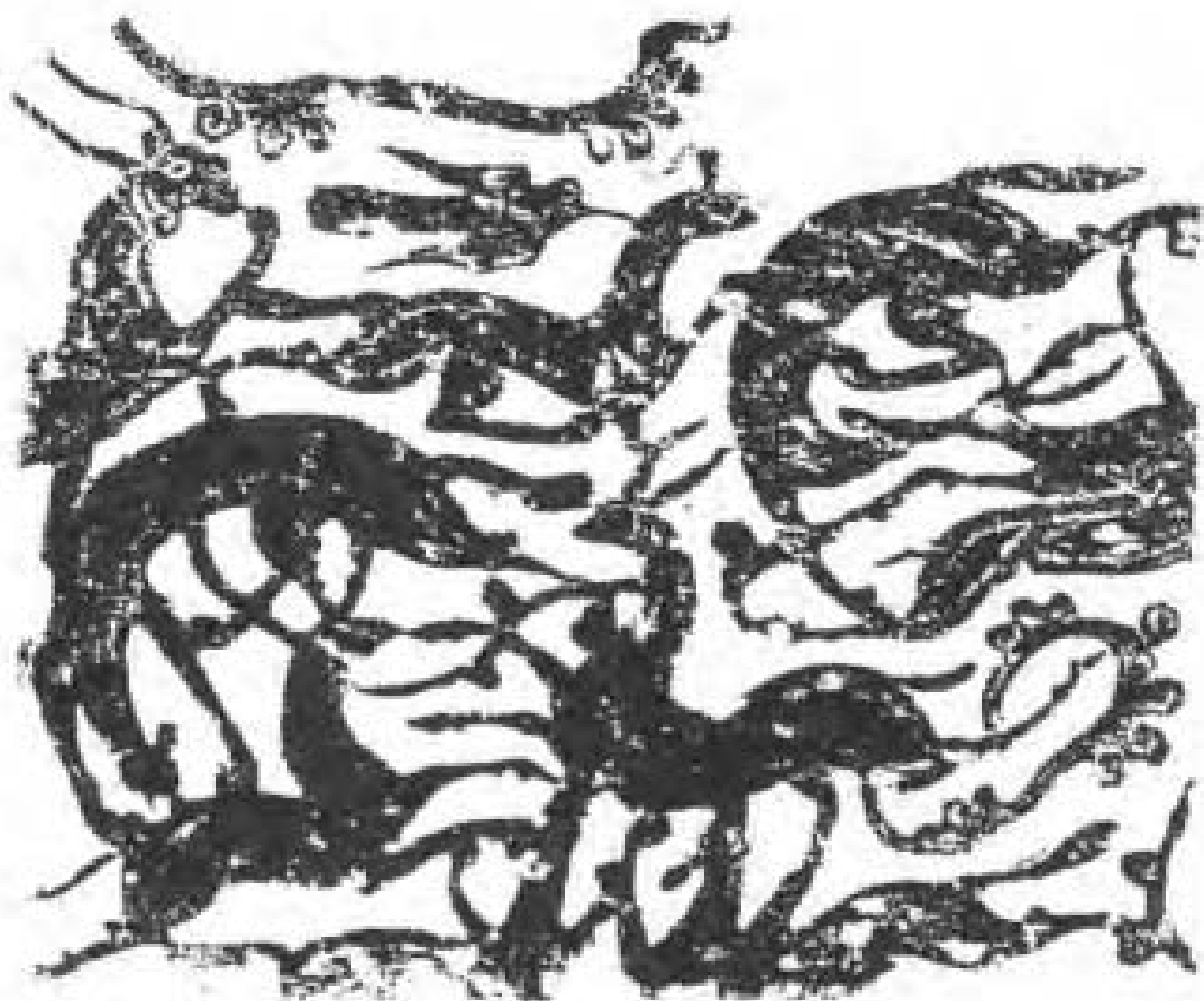


图84　群兽　东汉　画像石拓本　山东滕州龙阳店出土　滕州汉画馆藏

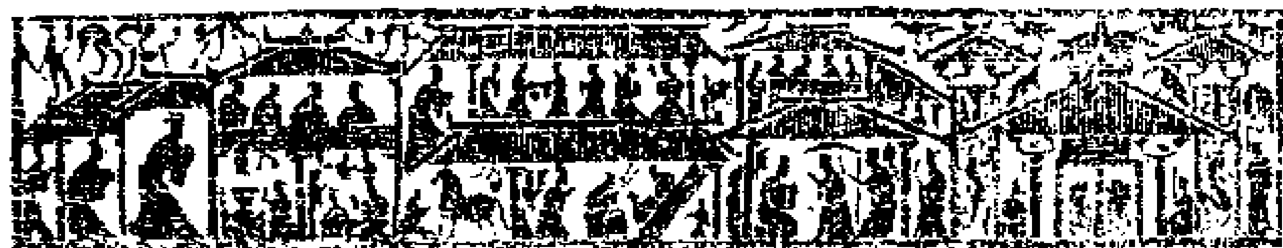


图 85　楼阁　东汉　画像石拓本　徐州茅村汉墓出土

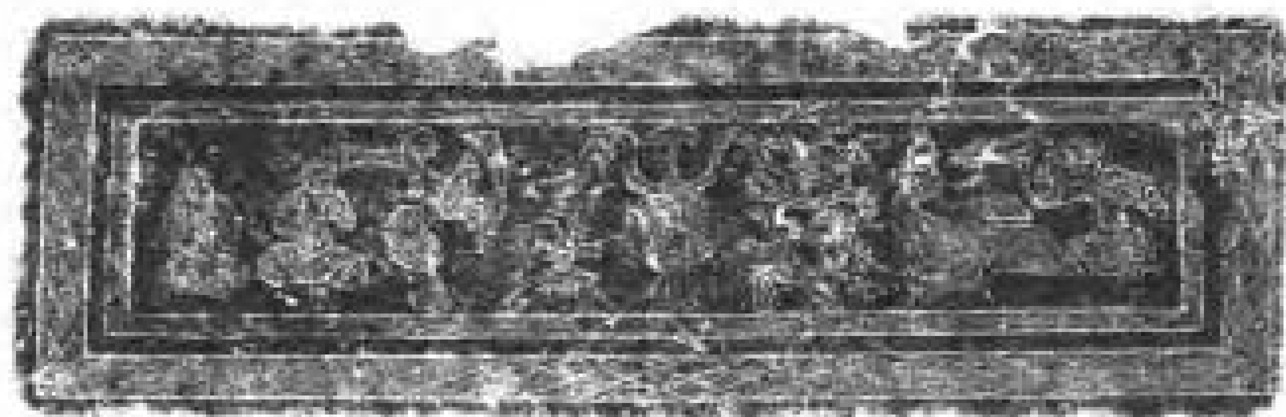


图86　东安汉里丘舞(附局部)　东汉　画像石拓本　山东曲阜宫瓦头村出土　曲阜孔庙藏

宅图》(图85)(江苏徐州茅村)这类作品，画中人物既不是互相纠缠、扭曲在一起，也不是先将主体内容的人和物以完整、独立的形象安排完毕，再在余下的空白里填上一些别的内容，而是将人和物限制在某一个空间里(房间或建筑物)；虽然人和物之间既有完整的形象，相互之间也有空隙，但画面内仍然“满”得容不下它物。究其原因，是在于这类画像石的内容，均将一个空间单位完整地充塞在画内：该填该占的空白早就安排完了。放人画面内的这个空间，已在处理上经过了周密的考虑。所以，这类作品的“满”，是由画面本身结构的严谨造成。

画像主体本身的满　以山东曲阜东安汉里和济宁两城山石刻《百戏图》、《乐舞图》(图86)为代表，是繁密风格的另一种格式或变体。它不是通过填满画面空白处来体现，而是通过主体内容本身的“满”来体现。一般的画像石，无论阴刻、阳刻，无外乎是用线勾轮廓分细部。但是，这类作品，则于人或物的轮廓线内，刻出许多鱼鳞状图案而使画内的人物除脸与手外，到处布满由鱼鳞状组成的小白圈，使这些人物身上看起来既有丝网线络的蓬松之感，又有闪闪烁烁的光亮之感。在称之为“深沉雄大”的汉石刻中，这种作品显得颇为纤丽而轻松。

总之，汉画像砖、石的疏简和繁密两式，在中国美术的发展史上占有很重要的地位。伴随着汉代大量使用新的材质(砖、石)进行艺术创作这一时尚而产生的疏简和繁密的风格，一个充满阳刚之美而寓情趣于古朴、苍健之中，一个充满了阴柔之美而驰想象于文彩、光华之上。通过对这两种风格的研究，对于汉代人如何继承前代人的艺术传统，又如何开创新的艺术表现天地，我们或多或少地总能得到一些较为明确的答复。



二 夸张与变形

汉画像砖、石对人有种震撼的力量，很大程度上是得力于夸张变形。艺术需要强调，更需要变形和夸张。只有强烈的形式，才会产生强烈的效果。驾凌一切的力量感也好，骚动不止的运动也好，沉雄广大也好，劲健豪迈也好，都是汉画像砖、石强烈的表现形式所产生的客观视觉效果。反过来说，如果要得到以上诸种视觉效果，往往就必须使用夸张变形这种艺术手段而不是别的艺术手段。

从画像砖、石中可以看出，夸张变形无处不在，在形式上又以多种多样令人喟叹。

比例上的夸张　它是在强调某一部分的同时削弱另一部分。沂南北寨画像石《戴竿之戏》，竿上的3个伎人和所顶的竿，比起顶竿的人，比例大为失调；这样处理的结果，杂技的惊险性削弱了，但却表现出了优美、稳健。因此，杂技在这里就不是令人喘不过气来的技巧、而是一种令人陶醉的艺术。这种表现手法和创作思想并不只出现在这一件作品中，汉画像砖、石中描写杂技百戏的作品，大都这么处理。

拉长与压短　如《蹴鞠图》(河南南阳画像砖)。人物的细部全部省略，只留下线条式的形象。舞者的腰拉细得只成一根线，长袖则变成很长很细的两条线。因此，在这个画面中，作者所描绘的是一种运动的感觉，是一种歌舞的气氛。拉长的手法，在描写瑞兽、动物、神仙境界的作品中，更是屡见不鲜，是一种最常用的变形手段。与《蹴鞠图》相反，河南密县画像砖《射虎图》（图87）的变形则是压短。这件作品中，虎没有柔韧有力的腰、没有肌肉发达的胸廓和有力的利爪；马没有劲细善跑的长腿和矫健的躯体；射手也没有扭腰发力的雄姿。短粗的虎、短粗的人、短肥的马，使人感到似乎是用一



图87　射虎　东汉　画像砖拓本　河南密县出土

些玩具诸如布老虎、布娃娃来组成的这个场面，具有浓郁的民间艺术风味。在用压短来表现稚拙情趣的作品中，山东济宁孔庙旧藏的《射鸟图》也与《射虎图》有异曲同工之妙。

多视点的组合和象征手法　汉画像砖、石在处理大场面时，往往采用平列、相累、叠加的办法。这后面两法，即是一种变形手段。如果换成现在的说法，就是多视点的组合和象征手法。在一些描写庭院和车马仪仗的作品中，可以找到这样两种基本手段：对单个的建筑物(阙、楼、大门、楼阁等)或1匹马、1辆本，往往使用平视或侧视法；在将这些单个的形象组合在一起，则使用俯视(鸟瞰)法。通过平视或侧平视，可以得到最常见、最熟悉、最能引起美感的结构和形象；通过俯视，则可以得到建筑群层次的纵深感和车马仪仗的气势。两个视点的结构，并不符合透视法，但符合人的审美需要：因为在一个平面内表现立体的东西，多一个视点的形象就能多一份感受。以成都出土的画像砖《煮盐图》和郑州出土画像砖《山林狩猎》为代表，是多视点的组合为基础，更重象征手法的一类作品；或者说，是用符号式的表现手法的作品。这种作品，它既不考虑复杂的空间关系，也不考虑比例关系；形象的似与不肖，也不甚留意。唯一使它注意的是如何在平面内调配好应该反映的内容。因此，这类作品重视的是二度空间而不是三度空间。既然如此，形象的真实性就不作首要考虑，只有对要重点突出的对象，才给予较为真实的描绘。其余的，则只能以某些形态作为代表。例如《煮盐图》中的山，就是一个略等于三角形的图像。在这个“山”内画上一只鹿，就表现鹿生活在山中；画一只虎，就表示山中有虎。山中有井架，山中有煮盐灶、山中有运盐人，山中有猎人等，都采用了这种简略的形象与较为真实的形象相结合的手法。这种表现手法的艺术力量在于克服了时空观念，直接地把要表现的

东西以简炼的手法集中、明确地表现出来。正因为如此，这种手法在汉以后仍得到继承与发展。如在敦煌莫高窟中北魏前后的壁画中，那些描写僧侣在山中修行的图画，乃至第61号窟西壁五代所绘的五台山图中，都还在沿用这一技法。当然，汉代艺术凝炼、深沉、朴拙、内含的力量感是一个时代的艺术风格，不是后代所能效仿得了的。正因为如此，对于同一表现手法作品，汉代的东西就有震动人的力量和经得起反复吟咏的地方；而唐、宋艺术的魅力，则体现在那些有该时代风格的作品中。

三　运动与韵律

汉代文化既是周秦文化的延续和发展，更是楚文化的延续和发展。庄周的恣肆、屈原的奇幻、纵横家的铺陈，直接影响着汉文化。汉代文学里，很少阮步兵式的内心独白和隐喻怀结，也很少陶渊明式的闲适恬淡和悠然清吟。有的，则是直率的叙说，激越的议论，苍凉的咏叹和华丽的辨析。正如整个世界因元气的充塞其间而不停地流动，因阴阳五行的交感更迭而不停地变动，汉代人的思想，也是处于这种不停变幻的状况中。汉画像砖、石里，很难看到追求静止和均衡的作品。运动，在画像砖、石里无处不在。看画像砖、石，往往使人激动，除别的艺术表现手法外，强烈的动感也是一个重要原因。画像砖、石的“动”并不是单一的，而是根据题材、内容的不同而表现各异，形成不同类型的“动”。

律动与波动　如在《收获弋射》(图88)(成都出土画像砖)中的收获部分，因收获是不断重复的单调动作，所以画面上处理是在平稳中带有一种节奏感。3个割穗人相同的动作有如整齐的、稳定的、起伴奏作用的节拍；而两个刈草人则因不



图 88　弋射收获　东汉　画像砖拓本　四川大邑安仁乡出土　四川省博物馆藏

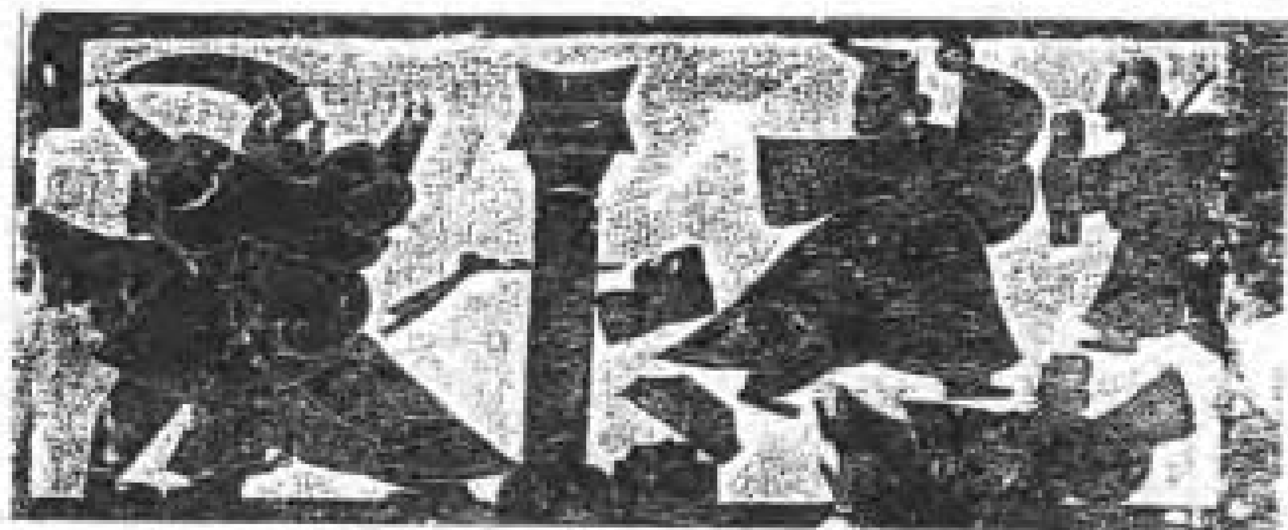


图 89　荆轲刺秦王　东汉　画像石拓本　山东嘉祥武氏祠



图90 骑木 东汉 画像石拓本 山东沂南北寨汉墓

太一致的挥扫动作，形成一种类似此起彼落，有轻重音的节拍；这两种不同的节拍组合，就造成了画面的韵律感。所以，在这件作品里，表现的运动是一种律动。一些车马过桥、车马出行等题材的砖石中，也表现出这种律动。但以山东嘉祥隋家庄石刻《车马出行》和成都出土画像砖《四骑吏》为代表的作品，则因马在快步跑动中的姿态和这种跑动所形成的动势，在画面上形成一种起伏感。这种起伏也是按一定的节奏在重复，但更多的不是节拍的感觉，而是一种不停地往前推动的起伏。因此，这种作品所停现的运动就不仅仅是一种律动，而更主要的是一种向前行进的波动。

骚动与飞动　如石刻《荆轲刺秦王》（图89）(武梁祠)表现了一个事件的突发性：刚刚还庄严肃穆的王庭在图穷匕首见后立即陷入一片混乱。生与死、追与逃、止与行这些矛盾一下子都纠葛在一起；尤如一块石子投入平静的水面，溅起了水花四射。这件石刻中的人物，也都是以柱子底部为中心向四方呈放射状运动。在表现惊恐万状上，这件石刻的趋势和布势都极为成功。同样，在《收获弋射》的弋射部分，天空中的鸟儿也是这样呈一种放射状，既表现了事情的突发性，又表现了鸟儿们各奔东西的混乱气氛。所以这两作品所体现出来的运动是一种不安的骚动。画像砖、石最多见的，是处于一种飞动状况的运动。例如《流云狩猎图》(陕西绥德)，手法泼辣爽利，以飞动为主题，将禽兽、狩猎者等变形，与流云相协调。在方形的画面内，人、禽、兽都像流云一样，在天空飞快地运动，同时它们又交织成非常富于装饰性的流动的图案。在这个图案里，充满了速度和力量。又如沂南北寨画像石中的《七盘舞》、《骑术》（图90）、《孔子见老子》等，都是通过衣襟、袍服、须发等的飞动乃至放射，得到飞速和强烈的艺术效果。

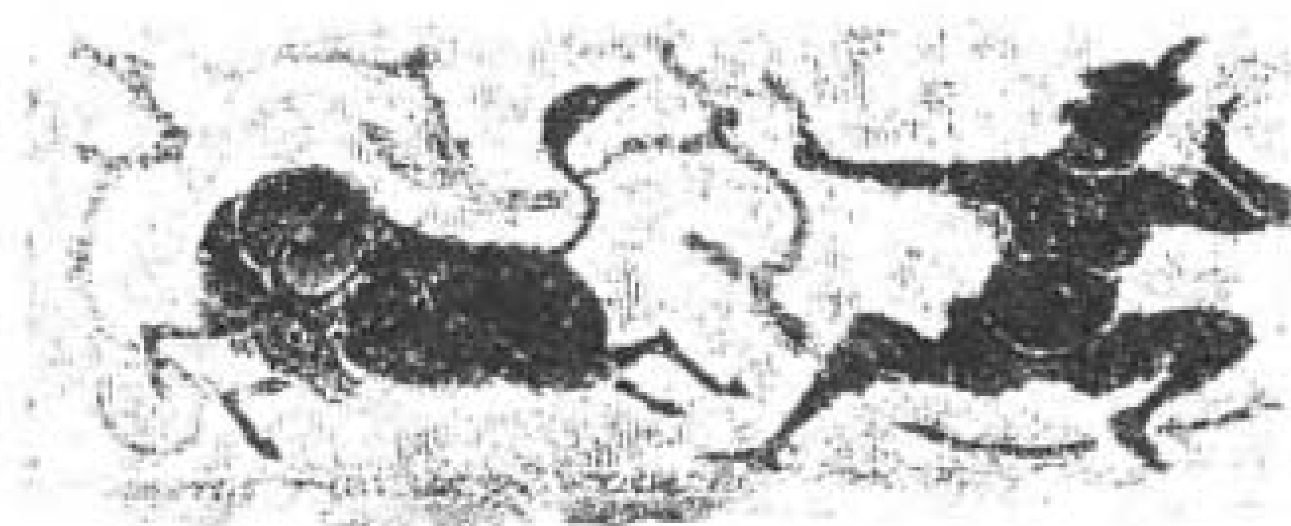


图91　斗牛　东汉　画像石拓本　河南南阳市出土　南阳汉画馆藏

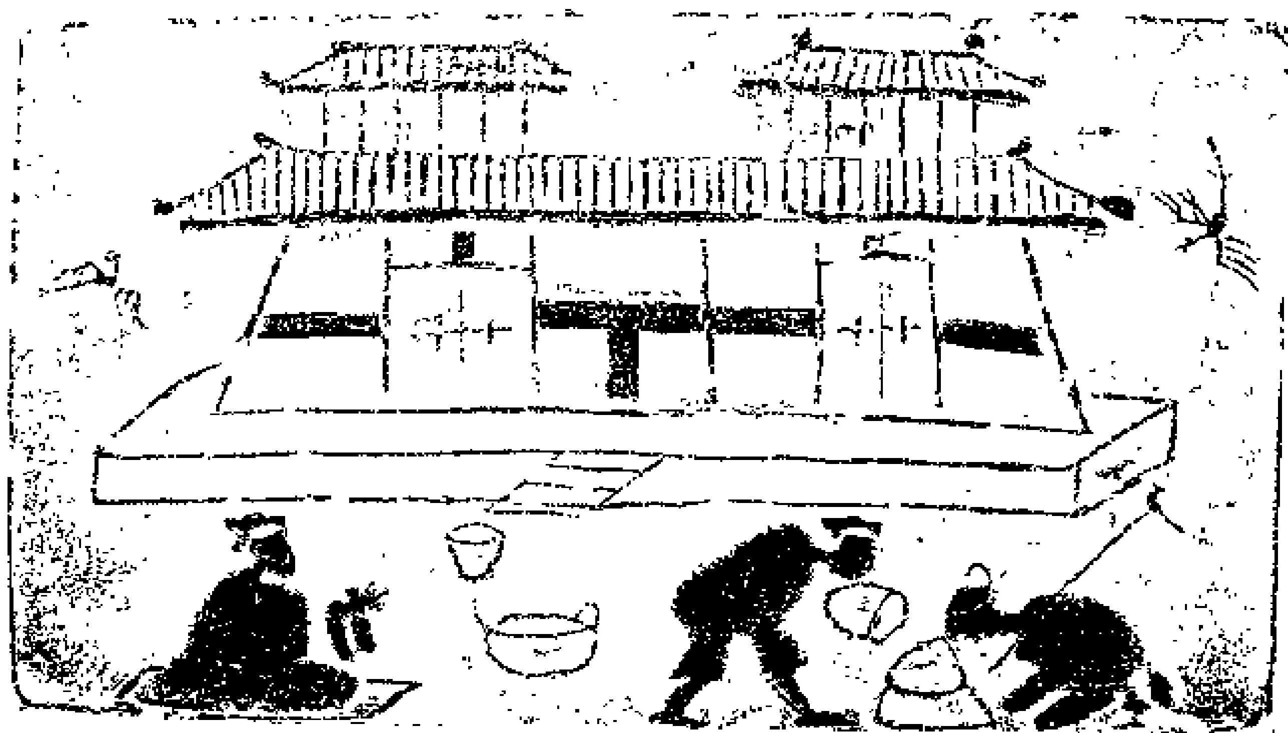


图92　敬老　东汉　画像砖拓本　四川彭县太平乡出土　四川省博物馆藏



当然，汉代画像砖、石中的运动，并不是这么整齐划一地分为某种“动”。很多作品，往往兼有这几种“动”。例如南阳地区的画像石，就是这样。南阳汉画馆藏的《鼓舞》一石中，在建鼓两侧边舞边蹴鞠的舞人，通过弯腰、扭身、举腿、跨步、伸臂、甩袖等各种动作，尤其是左侧一人仰身抬腿的优美舞姿和长袖所形成富有动感的线条，更使这件石刻在表现出音乐的韵律美的同时，又表现了运动速度。汉画馆的另一件藏品《斗牛》（图91），也是通过跑开又扭头的牛，跳开又转身的人．这种又分又合、又散又聚的情节和气氛，加上云气穿插其间，也产生出一种纠缠的强烈的运动感。

四　抒情与达意

对乡土的依恋之情，对土地的依附、亲近之情，使汉人对人生的探求建立在一个新的基础上。这些探求丰富了汉代文学艺术的内含。汉代不仅有如在天空鸟瞰社会、鸟瞰人生的文学艺术，也有在地上、在人的平凡生活中描写社会和人生的文学艺术。画像砖、画像石虽然不是文人雅士所作，没有那些准确、生动、精炼、独到的艺术描述，但在这些冰凉的画面中，还是能感受到汉代人丰富细腻的思想。如四川画像砖《敬老图》（图92）中那位年迈持鸠杖的老者，在接受别人馈赠时，还伸长脖子去看倒进自己口袋里的粮食的神态，《仙人六博图》中右边那位裸身仙人对自己成功而举臂高叫喧呼的得意之状，都很生动有趣，充分表现了巴蜀之地从汉代就存在的“好文刺讥”之风以及至今犹存的幽默感。四川荥经石棺画像中，在厅堂内紧紧相抱的夫妻，南溪石棺画像中，手拉手恋恋不舍的夫妻，都表现了分别的场景，即其中一方将到该画像中西王母那里去。尽管西王母是表示接纳死人的仙

境，但石刻中这些生离死别的场面，仍然以其悲凉的气氛使人深受感动。河南南阳画像石《玉兔捣药》，在一轮明月下玉兔的捣药之声，颇有空谷回音，空山鸟语那种意境。四川德阳画像砖《宅门图》，全图一紧闭的大门占有三分之二面积的画面，许多横线形成的画面语言，表现出一种平静和安稳。在余下的三分之一的画面上，一棵枝条下挂的垂柳，一棵有归巢鸟的榆树。整个画面，也因几只归窠鸟而显得庭院非常寂静；真有陶渊明"门虽设而常关，园日涉以成趣"的诗意。《宅门图》表明了对生活观察的细微和对素材剪裁的本领。虽然它可能是民间工匠或无名画师所作，但今天完全可以将其视为一幅完整而成熟的风景画。类似这种风景画的画像砖，还有《采莲图》（四川德阳），水面及远山的画法，已初露中国山水画的端倪。与《玉兔捣药》、《宅门图》相反，画像砖、画像石中还有表现喧闹气氛或场面的作品。如陕北米脂画像石《牛君狩猎》，在长条状的画面上，以牛君为中心的众多乘骑错落有致地分布画面上。这些乘骑中，有的是泻杂气氛的仪仗，有的是正在驰马驱赶禽兽，但更多的是各具英姿：或引弓、或矛刺、或网扑的狩猎活动。在作为补白穿插于画中的，有竭力反抗的虎豹熊罴，有惊飞乱窜的雉鸡雀鸟，有怆惶奔跑的狐兔鹿麂，整幅石刻显得喧闹热烈。这类作品，还可以从山东武氏祠《泗水取鼎》（图93）、苍山县《胡汉战争》、四川成都羊子山1号墓《车马出行》、江苏徐州《百戏雷车》等画像石中表现出来。

在汉画像的"画意"和"画情"中，还有一种纯粹由画面肌理和处理手段所引发的，即外张与内凝的意趣。在画像石中，这一意趣远比画像砖明显。一般地讲，顿挫鲜明的刀法笔意和开放性的画面结构，往往有一种向外扩散的力量感，是外张类作品；和缓沉着的刀法笔意，收敛式的画面结构，往

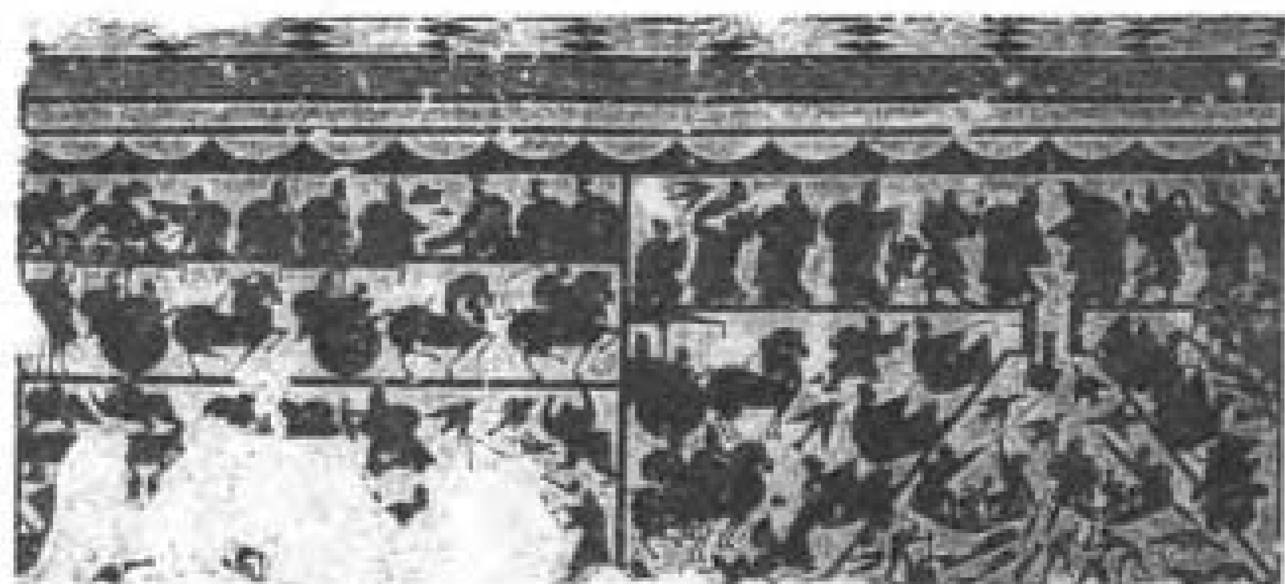


图93　泗水取鼎　东汉　画像石拓本　山东嘉祥武氏祠



图94 神荼郁垒 东汉 画像石拓本 河南南阳市出土 南阳汉画馆藏



往有一种向内挤压的力量感，是内凝类作品。形成外张与内凝两种风格的外在原因：一是材料，一是岁月。不同的石质，奏刀时有疾徐、收放、轻重、深浅的区别。坚硬而细腻的石头，适于慢刻，能反映出细微的局部，也能很好地将转折之处镌刻出来；这些作品，刻法刚劲有力，舒展开张，如山东、陕北等地区的一些画像石。刚脆坚硬的石头适于大刀阔斧式的刻凿而不能过多地追求细部，如南阳地区的一些画像石。粗软的石头，往往有较高的浮起，注重大的形体的动势而不宜枝末细节的表现，如川渝地区的一些画像石。以上两类(南阳与川渝)作品的形象饱满、粗犷、涩拙，形成画面向内凝聚的动势。今天看来的一些所谓的内凝的画像石，并不是它们的本来面目，而是因年月的消磨使原来的石面受到损坏产生出一种特殊的残缺之美。具体而言，这种残缺之美是石面上许多过高的转折和过于鲜明之处减弱或完全消磨，产生出一种浑厚、饱满、内敛的效果。南阳县画像石《神荼郁垒》(又称《执刀神人、执钺神人》)没有一处尖锐或忽然转折的地方。所有块面的过渡和外轮廓的转折，都呈曲面或曲线，使整个形象往内收敛浓缩。整个形体结实有力，是内凝类型的一个典型作品（图94)。

五　工整与随意

画像砖、画像石是以民间工匠为主体制作的。口口相传的授艺方式，使某一种艺术风格往往会延续相当长的一个时期而不改其初衷。但因地区、材质、师承等等不相同，必然会出现艺术风格上的差别。工整和随意就是这些差别在进行具体艺术处理时的不同结果。

工整　首先表现在制作上，这是一种形式上规范化和工

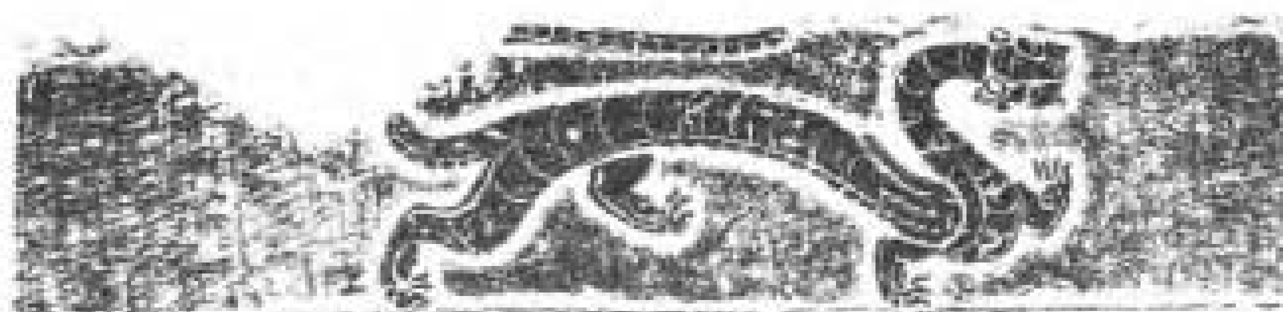


图95　螭虎　东汉　画像石拓本　四川芦山王晖墓出土

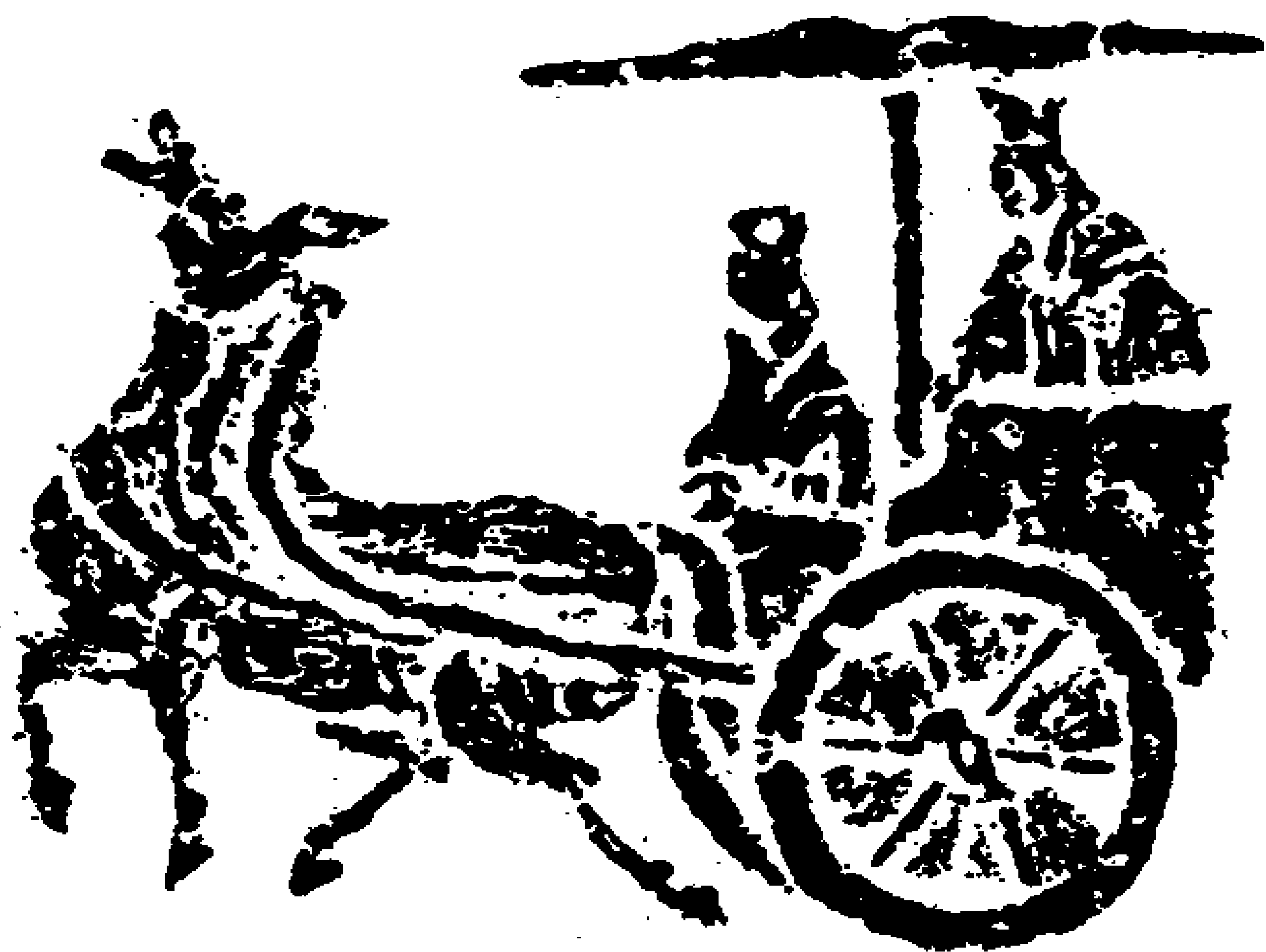


图96　车马　东汉　画像石拓本　江苏徐州出土　徐州汉画像石艺术馆藏

艺上的细加工。如武氏祠及陕北绥德地区的画像石，图像轮廓内浮起部分，没有面的起伏，而均为一个平面；但在浮起的图像的外轮廓部分，都非常工整地铲成平面，造成部分(轮廓边)的面的过渡，增强了立体效果。又如四川芦山王晖墓石棺浮雕青龙、白虎、玄武、开门仙童等，在面与面、面与线的分界处都刻得很精细准确，造成很强的体积感和致密感（图95）。陕北、南阳唐河、山东滕州等地区的一些画像石，对减地下去的"底"进行细加工，使之成为无纹的素地；这种素地是一种空白效果，对浮起的石刻部分，起到很好的烘托或显明作用。工整的第二个表现方面是镌刻用线。工整的镌刻用线是一种类似绘画中的铁线描；它的特点不是转折灵动，而是劲健工稳。如河南新野画像砖《交龙穿璧》，龙、熊、朱雀等都是用有力而稳健的线，将形体简练、生动地勾画出来；又如陕北米脂出的画像石《云气图》等，也是由这类工细、有力的线以曲线的形式，组成类似漆画中那种活泼、劲细、流动不止的画面，非常切合云气那种明灭变幻的特点。

随意　与工整相对应，随意表现出一种随机应变和即兴发挥；尤其在处理一些今天称之为"败笔"的地方，这种随机应变、即兴发挥更为明显，如四川乐山柿子湾崖墓石刻《牛车图》和江苏徐州石刻《车马图》(图96)。《牛车图》中的牛在安排时将脖颈部分顶住了边框，使得常见的前伸的头部已无处刻下，只好作直角转折，将头部沿着边框竖直往上。《车马图》中的马，前胸已顶住了边框，使本应上举的一条前腿不得不赘在身体下面。这种状态不存在于生活中而只存在于艺术的随意创造中；在这种创造中，实际是增加了一种新的艺术表现样式。随意如果作为一种创作状态，则见于汉代各类风格作品中：无论繁简，作者往往可以根据画面的需要加上一只鸟，加上一个仙人，加上一缕云气，等等。这种思想中

无顾忌的创作心态，在以后的朝代里，被民间艺人很好地继承发扬下去。

六 程式与变体

程式化是一种模式；它从一个方面反映了当时社会相对稳定的审美理想和审美类型。对某一程式的分析，可以找出其中最基本的几个元素，以及对这几个元素最完整的表现；变体是对程式的演进，是因制作者地域、文化氛围的不同而注入的一部分新的创作个性。变体相对程式，既有完善的，也有拙劣的；有超越的，也有倒退的。通过对程式与变体的研究，可以知道某一艺术样式的扩散路线和形式，也就可以知道最初是以什么审美趣味和功利目的形成了程式，而后又因什么样的审美趣味和功利目的变更或完善了程式。

从历史记载来看，广泛存在于画像砖、画像石中的一些程式化较强的作品，也曾经在统治阶层的宫室庙堂等处存在过。由此可以作这样的设想：程式化的最初形式来自专业画师之手。这一点，汉代没有直接的材料作例证，但间接材料却可以找到。如孔子在周庙中见过的《周公负成王图》(图97)，以及汉武帝令人画赠霍光的《周公负成王见诸侯图》，可能就是“周公辅成王”这一题材的母本。就画像砖、画像石的实例来看，山东曲阜、嘉祥、沂南、梁山、安邱及江苏徐州、陕北子州等地，都有《周公辅成王图》；虽然地区不同，但这一题材的基本格式就是中间一小孩，头上一华盖，两旁各站一人或数人。从这一题材的程式化可看出，艺术格式的一致性是首要的，地方的、地域的风格只是次一等的。同时也看出，之所以会出现不同地区同一题材的艺术表现手法相同，必然是从同一母本而来。就汉代“周公辅成王”这一题材而言，其母



插97　周公辅成王　东汉　画像石拓本　山东嘉祥宋山村　山东石刻艺术馆藏



图98 伏羲 东汉 画像石拓本 山东嘉祥武氏祠

本可能是汉武帝令人画赠霍光的那一件作品。此外，《历代名画记·卷三》《汉明帝画宫图》原注："五十卷，第一起庖牺五十杂画赞。汉明帝雅好画图。别立画官，诏博洽之士班固、贾逵辈，取诸经史事，命尚方画工图画；谓之画赞。至陈思王曹植为赞传。"这段话有两点尤其重要。一是由"博洽之士班固、贾逵辈，取诸经史事"；二是五十卷经史故事画图，"第一起庖牺五十杂画"。以庖牺(伏羲)开头的经史画今天还能在汉画像中找到，如武氏祠画像。由此也可以判断，多幅多类别的经史画（杂画）（图98）的最初蓝本来自皇家画工。这也解释了全国各地发现的画像中，许多经史故事画画面结构基本相同的原因。

汉画像的程式与变体主要体现在两个方面：同一母题的多种表现和某一完善形式的多次重复。前者指内容和题材方面，后者指艺术构思和艺术处理。

作为同一母题的多种表现，车马出行这一形式总与炫耀生前业绩和地位有关；尽管车骑数量不等，但这种形式所要体现的意义是一样的。西王母这一母题比之车马出行更具有典型性。西王母的表现多种多样，形象也不尽一致，但作为仙界的象征，西王母的主题极为明确。以上两类画像中，内容或主题以确切的含义和寓意体现出"程式"；而在反映这两个主题时，因地区、地域、文化氛围等原因，出现不同的表现形式，就是变体。

程式与变体的另一种类型是某一完善形式的多次重复。这一类型，可用"荆轲刺秦王"、"二桃杀三士"、"周公辅成王"、"铜奔马"式造型等几种艺术表现形式说明。"荆轲刺秦王"这一主题，可以说是历史题材的画像反映得最多的。就现在所知，画像石主要流行地区都有发现，如山东嘉祥武氏祠(3幅)、山东沂南北寨(1幅)、四川乐山(3幅)、陕北(1幅)、



图499　荆轲刺秦王　东汉　画像石拓本　山东沂南北寨汉墓出土

浙江海宁(1幅)等。无论在什么地区，"荆轲刺秦王"的基本格式是：中间1柱(上插或不插匕首)，荆轲、秦王分置柱子两侧。这一基本格式即是程式。在这一基本格式下，人物有多有少，场面有大有小，人物动态有生动有板滞等；这些变化就是程式的变体。"荆轲刺秦王"的变体中，以四川乐山虎头湾崖墓和山东沂南北寨画像石墓最有特点。虎头湾一幅在荆轲的动态的处理上，刻成跨步前扑，俯身扬手抛掷匕首；比起别处的这一题材石刻，荆轲动态大而生动，予人印象强烈。沂南北寨的《荆轲刺秦王》，是同一题材中最简略者：除了秦王、荆轲和隔在中间的上插匕首的柱子外，再没有别的人物。有关这一事件的人或事全用物件表示（图99)。耐人寻味的是，这一石刻在省略别的人或物的同时，却又增加一些新的细节，如给荆轲佩上长剑并双手执铤（铁柄短矛)。这种完全违背历史真实的细节，给本来已经失败了行刺(以插在柱子上的匕首表示行刺失败)，又凭添几分希望和惊险。这种细节的增加，是典型的地区风格乃至个人风格。"周公辅成王"的程式前面已提，需要指明的是变体，即除了成王两旁人数的多寡外，还有对这一题材的理解和处理。有时是很严肃的；如江苏徐州、山东梁山的两幅，与汉武帝对霍光托孤而作为忠义的象征是相吻合的。但在有的地方，却与猜拳、乐舞排在一起(如陕北子洲一件)，就显得不很严肃，是为历史题材而历史题材了。"二桃杀三士"也是汉画像中反映得很多的一个题材，其程式是中间1高柄豆，内放2枚桃子，豆两旁各立1士和2士。紧靠高柄豆的两士伸手去取桃，稍远1士扶剑作不可忍耐状；其变体主要是"三士"以外的人物的增减和"三士"的动态的不同。甘肃武威雷台所出铜奔马，被认为是相马中作为好马、快马的标准样式。头微偏转，两前腿上下提举，两后腿1腿踏燕(着地)1腿后扬。在画像砖画像石中，铜奔马这一姿态处处可



图100 飒奔马式马姿 1、2、3、4、7. 画像砖拓本 四川成都出土 5. 画像石拓本 河南南阳出土 6. 铜奔马俑 甘肃武威出土 8、12. 画像石拓本 山东嘉祥出土 9. 画像石拓本 江苏徐州出土 10. 画像石拓本 山东出土 11. 画像石拓本 陕西绥德出土

见。这种造型，作为一种完善的形式，代表了汉人对"飞舞"的理解和概括，是汉人总结出来的完美造型；正因为如此，它才作为程式被大量使用（图100）。

程式与变体是画像砖、画像石里普遍的现象，小到一个装饰的纹样，大到一个宏伟的场面，各种主题中迎谒、出行、骑射、蹶张、舞乐、百戏、宴饮、庖厨等，无一不在一个通行的格式上发挥，又无一不在这个格式上进行细微的变化。这种现象，一方面说明了汉代的艺术传输的渠道是通畅的，一个好的样式很快被天下竞相效仿，使得统一和规范化成为一股主流。另一方面，程式又约束了艺术的个性和自由发挥，即使有变化，在一个时期内也无法创造出一个新的样式，使艺术的创造处于一种停滞的状态。一个艺术样式流行几百年，始终不是艺术创作的目的。造成这种现象的原因，还是由于画像砖、画像石首先不是作为艺术品而制作，其次又主要是民间工匠参予其事。这两个原因互相牵制、互相影响。好在汉代是一个充满了开拓精神和进取精神的时期，才使得画像砖、画像石这种缺乏艺术创作热情的艺术形式不致于疲软无力，反而从中得到力量和充实而表现出一种朝气勃勃之势。而随着汉帝国的消亡，画像砖、画像石就失去了深沉雄大的力量感和穷天穷地的博大感。所以严格地说，画像砖，画像石是一种特有的文化现象：它们仅仅属于汉代。以后的时代里即使还在墓葬中使用石刻砖塑，但已失去大文化背景的依傍，仅仅是汉画像在历史中微弱的回响而已。

中国绘画断代史丛书

魏晋南北朝绘画史

陈绶祥 著

人民美术出版社



陈绶祥 著

中国绘画断代史丛书

魏晋南北朝绘画史



人民美术出版社

中国绘画断代史丛书



魏晋南北朝绘画史

陈绥祥　著

人民美術出版社

曹丕代汉之黄初元年至杨坚灭陈之祯明三年(220 — 589年)史称魏晋南北朝时期。这是中华文明史中继春秋战国(前770—前221年)以来最长久的一段政权分裂时期。前自汉末动乱而三国鼎立，中有西晋短暂统一继五胡十六国之纷争，后为南北相对稳定但朝代更迭频繁的南北朝对峙。使得这一段时期成为汉唐两个统一盛世之间的巨大历史漩涡，成为中国历史上最为纷繁动荡的时期。在中国美术史上，还没有一个时代的美术像魏晋南北朝美术那样向后世展示了如此全面的文化特质，展示了如此众多的直指人生的艺术业绩：画家“四祖”，此期居三；书家“两圣”，皆出魏晋。那些最能代表各类艺术中特点的风格、流派、品类，如后世所谓的画中之“疏密二体”、书中之“南帖北碑”、陶瓷中的“青白两系”、建筑中的“寺塔园亭”，亦莫不肇于魏晋南北朝时期或于此期中完全形成基本定制。目前已知的国内各主要石窟，包括饮誉世界的敦煌、麦积山、云冈、克孜尔、龙门、炳灵寺、响堂山、栖霞山等重要石窟，无一例外地开创于魏晋南北朝时期。尤其重要的是，中国书画的基础理论，也在这一时期中得以建树确立。“六法”、“九品”、“笔阵”、“书韵”、“神采”、“风骨”、“体性”、“悦情”，或藻或品，或叙或评，或运物而华体态，或

开心以促韵味，或置阵布势以随类应物，或用笔经营以究像造形，都在这一时期中得以精研熟虑，自立其说，且能进一步摈落蹄筌，理归一统。这是魏晋南北朝各门类美术发展中最重要且一贯的普遍特征，它们使“匠技”中的“意法”上升成为“艺文”中的“理趣”，使艺术进一步成为文化表率。

时代动荡，人生无常。然而书场戏台上舍生死而“六出祁山”的名臣，俚曲道情中吟咏“柳絮因风”的才女，掷果回车的“潘安之貌”，七步成诗的“子建之才”，都是人们难以忘怀的。当谈论起嵇康临刑前还从容弹奏《广陵散》时，人们不免为之动容。正是魏晋南北朝纷乱复杂的历史背景，为丰富人生的造就和大放异彩的艺术创造提供了广阔的舞台。“纵使留得身后名，不如即时一杯酒”的人生态度，终于在俯仰得失、备真于情的咏唱挥写中将生与死统一于“生”而“留名身后”。试回顾一下那“出门无所见，白骨蔽平原”的满目苍凉与“对酒当歌，人生几何”的慷慨悲歌；试吟诵一下那“明月照积雪”、“池塘生春草”与“种豆南山下”、“采菊东篱下”的诗篇；试想像一下那“南朝四百八十寺”的暮鼓晨钟与“北国多健儿”的银马雕鞍，那“天苍苍，野茫茫”的亘古雄浑与“莲叶何田田”的委婉清丽，何止是一幅幅历史画卷中的风情小品，它们真真切切已是整个时代的，并能使后来每一个懂得这种文化的人与之共鸣的人生喟叹。

政治的倾轧、经济的起落、华戎的交互、文化的取舍，使得魏晋南北朝整个社会规范处于规无定则、矩无常度的波动之中，以至上可行非礼之仪，不可作无君之论，惟有“九品中正制”的选人之举，始于曹魏，至隋乃罢，成为此期中与人生关系最大的诸因素中惟一恒常不废之制，是从“君”主的封建制度和“民”主的举荐制度到“文”主的科举制度的一个过渡，也是从“门阀世袭”、“乡举民选”到“开科取士”的中间

过程，其核心乃是主张"惟才是用"。"惟才"的标准本身便直指人的智、识、性、能，"举才"的社会功利所带来的"重才情性貌"之时尚，实际上很快变成了一种社会认可的对人的品、格判断，这才使"重人"的品评准则得以确立，导致以"才情性貌"之"魏晋风度"成为一个时代的审美准绳。一说起"魏晋风度"，人们都会自然想到"建安七子"、"竹林七贤"以及"二王"、"王谢"等一品人物的喜笑怒骂、音容文辞、琴棋书画、饮食衣履，这些，正是他们"人生"的才情性貌所展示的"风度"与"风骨"。不是吗？在汉家陵阙的雄朴与唐代菩萨的华腴之间，魏晋风骨之中那回荡着的人生之气韵，正是这个时代的最强音。

"神"、"骨"、"气"、"韵"，这些原出于天、地、人、物的认识而在魏晋南北朝特别寄托于人品、人生的表征，在这个时代中由于书画的发展步入了美学的殿堂，以画理、画品的演义，通过绘画特有的文化作用，使魏晋"人"的自觉得以升华和体现，也使得这个动荡社会与无常人生中发生的绘画艺术产生了不朽的永恒价值。

魏晋时代人的自觉直接反映为艺术的自觉，而艺术理论的独立形成又是艺术自觉的重要标志。在理论自身的发展脉络上，我们不能忽视魏晋玄学的根本性影响。当理论研究的对象仅仅停留在"名"、"实"之间时，人们的认识当然只能局限于"心"、"物"之间；只有当理论研究的对象上升到"名"、"道"之间时，认识才可能上升到"思"、"律"之间。这便是魏晋玄学、玄风的"正经"意义。后世所谓"六经注我"的一切认识，大抵都始自王弼注易老那种玄学的"正始之音"，也正是中国绘画、书法等艺术理论肇始于魏晋以至趋于完善所始终赖以"存神立骨"的正始之音。玄风、清谈从根本上说是一种"体言会性"的表象所掩盖下之"察名悟道"的过程，因

而它对理念的发展与规律的揭示是必然的。只有经过这样的过程，纯理性思辩才能得以确立，理论本身才可能脱离"言"中所反映的"实"而上升到"名"中，才使"道"可以成为不以"器"而立的自体而被知。魏晋绘画理论的形成及独立发展，正是得益于魏晋玄风、清谈在这些方面的理论成就。

秦皇"书同文"之后，中国文化发展至汉魏，对典籍、史志，图载的认识产生了分化与深化。王充、颜延之均强调字学图识、卦象图理、绘画图形。其中以"图形"为主的绘画，由于其形象的相对恒稳及其名实之间的相对恒定，故而其对于观念的造就作用与理念演释作用往往会因为其审美功能的增加而受到忽视。然而，绘画发展到魏晋时代，人生的自觉、玄学的理会、书韵的造就，以及绘画自身在形色状貌上的精研，促进了绘画艺术的分化。一方面，绘画"形色"审美功能上的发展促进了其"纹饰"的功能，并通过画工之力形成一种定制、定局；另一方面，绘画又从另一个新的角度借风骨的品评、得意忘言、忘象的清谈和神会以及书韵的流衍，突破了"图形"的局限，确立了从传神悟对到气韵生动的绘画主导观念的形成，确定了笔法在绘画中千古不移的原则和卷轴画的独立，从而使绘画步入图籍文化的最上层。当然，绘画最终的"文"化过程在魏晋只是一个开始，它们要到宋元之际才全面完成而使绘画受到上层文化的普遍青睐。然而，也正因其如此，其有关理论才会成为"文化理论"而具有普遍意义。这是魏晋绘画理论的特殊之处，也是魏晋绘画史文化价值之所在。也是在这个意义上，我们才好理解魏晋绘画其为文化表率的判断。"文心雕龙"四字可谓一语破的点出了魏晋文艺之精髓。魏晋绘画亦然，正是以时代特有的人心文性，将前代那种"人心营构之象"的定型化的艺术之"龙"，雕上文化之翼，点上人心之睛而使其"得意忘象"，破壁而飞。

在中国美术发展史中，佛教与多民族文化在美术中的充分反映，是魏晋南北朝美术的大问题，尤其是敦煌壁画等中国佛教美术类型及典型作品，对后世文化产生的影响具有很大的代表性和世界性。我们固然不会忽视魏晋南北朝社会生活对于佛教在当时广泛流布的影响和意义，但是魏晋佛教中国化之必然，本质上的原因乃在于魏晋时代那“人”和“文”的自觉：“人”的自觉创造了对于佛教接纳亲和与改造的心理；“文”的自觉才可能完成佛经的转译、诠释和造像的华颜汉化一类外部形态的改造。只有这样，中华文化才有可能将佛教文化艺术形态“化”成一种民族文化的载体之后而被永久地接受，并使佛教能从以宗教为幌子的文化实质上和华图装銮的寓目会心中，去陶冶中华民族的心性，抚慰观者的人生。显然，一种外来的宗教不从“文化的人”这个本质上去影响社会与自然，要在中华民族恒持发展的自体文化中立足是不可能的。离开了这样的认识，我们是无法透彻理会魏晋南北朝佛教绘画的文化本质和法、象变化的。

曹不兴、顾恺之、戴逵、陆探微、张僧繇、杨子华、曹仲达等画家以及大量的寺院画工们，对于魏晋南北朝佛教中国化的历程功不可没，他们率先从感觉上以固有文化心态改变了佛教面貌，并且反过来又以佛教中的艺术形象影响了民族文化。他们通过艺术创作进行了宗教与文化的大融合、大普及，使佛教艺术所带来的外部形态深入到中华民族文化的观念之中。这样，艺术造就的感觉模式便不再随佛教形式的兴衰起落而变化消失，反而使得无论是对佛教的倡导或反对，都变成了一种对佛教文化的深化认识之过程。寺有兴废，僧有戒俗，教有止行，但宗教思想、宗教活动所造就的对人的影响，变成一种艺术上的审美习惯与文化上的认识方式之后，废寺便是文化景观，俗僧多受学者名医，止教亦成为“佛学”，

就连"阿弥陀佛"也成了"老天爷"似的口头禅了。佛教之中国化历程，自然渗透于这种"文"化的过程之中。魏晋美术家们所创造的那些众多的佛教美术作品，也在这个过程中具有了永恒的审美价值与世界性的意义，并同时因此而对它们的时代具有特殊的宗教意义与文化意义，最后足以代表时代特征与民族文化的个性特色。

从对佛教艺术的接受、改造之文化过程中，我们可以举一反三地窥见魏晋时代造型艺术发展之特色。在交融混杂的时代中，美术的变革是普遍的，在"人"与"文"的自觉中，这种变革反映的总趋向是：由较多地受时代政治经济等现实功利的制约转向更多地受文化的诱导与审美的影响，并在各种法、式、款、规的全面探索中促进了它们统一于民族文化的意、趣、情、理之中。这些，无论在建筑、工艺以及书画等各种美术门类中，均有不同层次、不同程度的体现。

这种人生与文化的作用，使魏晋时代的美术像是中国美术史中的"蜂腰"或者"关节"，它对前汉后唐这两个时代艺术的总结和开拓起了转折与通筋舒络的作用，也以自己显著的成就丰富了中华美术，并对后世文化产生了巨大的直接影响，从而以自身多样纷繁、生动活泼而又统一的"魏晋风骨"，永远占据了中国美术史中特殊重要的一席。

第一章　绘画的多方面发展

一　功能的拓展与技巧的变化

汉魏之际，以宣教功能为主体的绘画观随着国家大一统体制的消亡而逐渐发生衍变，与此同时，绘画技巧也随之得到相应的发展与变化。南齐谢赫在品评晋画家卫协时说：“古画皆略，至协始精。”又说：“六法颇为兼善，虽不备该形似，而妙有气韵，凌跨群雄，旷代绝笔。”这种评价即在一定程度上说出了魏晋南北朝时期绘画在技巧与功能两方面由汉代及以前演变而来的特征。

汉代以前，绘画的作用虽然并不是单一的，但图示宣教仍然是绘画最重要的功能。绘画作为道义的图示，其所描绘的各有善恶之状的尧舜之容、桀纣之像以及忠臣孝子、乱主淫妃、烈妇贞女、神灵怪异等无非是以起到“指鉴贤愚、发明治乱”、“善以示后、恶以戒世”、“使民知神奸”，使民知“兴废之诫”的“存乎鉴戒”的作用为目的。墓葬绘画所描绘的墓主生前死后图景实质亦是对活人德行观念要求的暗示。到了魏晋南北朝时期，随着国家的分裂和动荡，佛教的东渐和兴盛，思想及文化领域内玄学的盛行，个性的觉醒及对性情的重视已成一时潮流，这种变化势必导致绘画领域中功能观的演变和拓展。这时期，绘画除了已往的宣教功用外，“畅神”和“怡情”作用已开始产生并得到较为普遍的实行和认同。人物画的创作已不仅限于过去的题材和主题，开始出现了像顾

恺之《洛神赋图》那样以爱情为主题的作品以及体现文士阶层才情性貌、审美情趣的《竹林七贤图》等类型的作品。这些作品都已开始游离于善恶的评判和劝戒的作用，而体现出对人类感情、气质、风度等个性因素的重视。并且在人物画之外，已开始出现以自然景物为主要描绘对象的山水画，而山水画的出现更是以体现“仁智之乐”、以“畅神”、以传神思、以达情为目的和要求而产生的。随着新的绘画功能观在创作中的实行和体现，与之相应的绘画理论也对此作出了进一步总结。谢赫“六法”中对“气韵生动”的重视，南宋宗炳和王微对山水画“畅神”和达情作用的揭示，都在不同程度上表明了这种新的绘画功能观在当时绘画领域所发挥的重要作用。谢赫论卫协画虽不能完全形似，但却妙有气韵而赞其凌跨群雄，为旷代绝笔，亦能体现出对与气韵相关的传神抒情作用在绘画功能方面被重视的程度。同时，这时期绘画理论对这种新的绘画功能的总结和论述，又相应地促进了绘画创作的发展。

随着绘画功能的演变和拓展，绘画技巧也相应地发生了一定的变化。汉代及以前以宣教作用为主导的绘画，其表现主要以情节的清楚和主题的明确为原则，因而人物造型多取与此相应的状貌特征、动态和角度，形象要求简洁、直接、明白易懂，常常使用夸大的手法，画面布置也多使用形体较少重叠的方式。同时，由于工匠特殊的创作环境以及对效率的要求，使他们在必须找到最简洁的姿势之外并要求用最省略的笔画表现出来。谢赫所说的“古画皆略”也就是指这时期绘画在造型及用笔方面的特征而言。这种说明性的动态定型化与舍弃细节和局部描绘的固定手法，便成了这类作品的普遍特征。因而用笔最快，形象最适合于用笔之概括、动态最简单明了的作品，也就是效率最高同时也最合于社会目的的



作品。反之，形象本身的过多刻画，形象之间各方面关系的复杂化，都会妨碍所要表述内容的明了性，即“谨毛”的结果只能是“失貌”，因而也就达不到绘画的社会目的。

与此相应，工匠的世代相传导致的处理手法上的经验积累和绘画技巧上的纯熟递进，却会使得造型和技法都逐渐产生变化。以人物头部的描绘为例，中国早期绘画中的人物一般以侧面为主，而且愈早侧面轮廓线的起伏愈大，甚至还有微妙的结构变化和较为精细的用笔。随着动态特征的加强与用笔的简略，侧面人物就慢慢减少了。到了魏晋墓壁画中，侧面人物几乎消失，取而代之的是可一挥而就的半侧面或正面。这是急速用笔所造就的生动简略的形。简略的形又促进了技法的娴熟，“一笔画”的出现正是这种技法高度成熟的标志。所谓“熟能生巧”，在这种以笔画程式为造型主导的绘画方式中，不但强调了对用笔的认识，而且也能做到以笔取象、笔到象成；不但能使形体结构的基本特征显得简单明白，而且也能在体现特定的意愿时作到运笔成风，使画面风韵飞动。与古画相比，即使有相同的造型与描绘方式，也明显可见不同的运笔效果，产生了由笔画导致的新风(图1)。

另外，自汉武帝时代，就有“黄门画者”，元帝时亦有“尚方画工。他们自然是画工中的高手，无论在眼界和技巧上都有较高的水平。他们虽各有师承，然而在统一的宫廷绘画机构中和统一的绘画要求下，却会有更多相互交流学习与互相抵制排斥的机会，并有较好的工作条件，因而渐渐形成一种有别于民间画工的绘画风格。“皆略”的古画在此期中也出现了不同的侧重。汉元帝时代的尚方画工中，已有人具有特殊的技能并形成一定的专长了。如《西京杂记》中就提到画人物老少美恶必得其真的毛延寿，工牛马但人物不及毛延寿的陈敞、刘白、龚宽，以及不善画尤善布色的阳望等人。由此已



图1 《月和西王母》 甘肃酒泉丁家闸五号墓 北凉



可略知宫廷画工们的肖形技巧与各自的擅长。

由于不可能与古圣先贤们谋面，因而只能借助于间接的条件，按文献、传说等描述的特征对他们进行特定的刻画，以区别于常人。古圣先贤们往往“应瑞”表候于体，于是才有黄帝龙颜、尧眉八彩、舜目重瞳……以至于伏羲鳞身、女娲蛇躯等等“殊相”，成为标明人物身分重要的、甚至是惟一的特征。对于这些重要特征，民间画工多是以形体上的单一省略、高度概括，以及风驰电掣的生动用笔技巧来描绘的。而宫廷画工则有可能偏重于人物形象的写真与局部的精细刻画。这虽能导致笔法上的轻羸和谨细，但却毕竟培养了对细节深入观察的能力与高度的造型技巧，以及刻画这些局部变化的功夫。

当绘画不再满足于以往对对象的再现时，这些精微的观察能力与生动的描绘方式也会变成一种新的要求，促进绘画中造型观念的变化与技法的成熟。因此，在简略的古画中，已包含了对形体概括把握与用笔流畅洗练的精到之处，也孕育着对题材的仔细处理与对特征的确切描绘等精密之处，它们正是绘画由略至精发展的关键。而这些造型、用笔与处理题材概括、洗练与精细准确的能力，对魏晋南北朝时期以抒情、畅神等功能为主的绘画创作发挥了重要作用。另外值得一提的是，汉代纸的发明对绘画有直接的推动。从表面上看，纸只是一种记录图文的普通材质，但纸的发明本身，淀积着中华民族对以书写绘画等方式记录人们理念认识的长期偏好与执著追求。纸的出现促进了画艺的交流，使各种样范、模本的广泛流传成为一种可能。汉代与西域的交往，也为颜料等绘画材料提供了广泛的来源。这些都为魏晋时代绘画由略至精的发展奠定了良好的基础。

二　上层画人的介入

东汉时，更多的并非画工但好画善画的上层人士出现了。据唐张彦远《历代名画记》记载，汉献帝时的太常卿赵岐“多才艺、善画”，著名文学家张衡“善画”，蔡邕亦“工书画”，蜀郡太守刘褒画《云汉图》、《北风图》，人见之觉炎凉。他们的文化修养与才能禀赋比一般画工们要高，对绘画的认识自然与画工们产生了区别。

入三国，文人士大夫染指绘画者日众。例如魏之丞相府主簿杨修、大司农桓范、侍中司空都乡侯徐邈以至少帝曹髦，蜀之丞相诸葛亮及亮子侍中仆射军师将军诸葛瞻都善画，这些在《历代名画记》中均有“叙论”。甚至蜀之一代名将张飞，在民间传说中亦以“好画美人”著称。

从历史记载来看，工书画、善书画在此期间已逐渐成为人的文化特长之一被重视。颜延之在论及徐邈的绘画时，曾将“魏元阳之射，徐侍中之画”并称。“射”为古代“六艺”之一，是礼仪的重要标志，也是上层文化特有的内容之一，许多有关“射”的记载与论述都成了古代重要的文化准则。当时能将“画”与“射”并提，不仅仅是在技艺方面重视了绘画的可贵难能，更在娱性、礼仪等方面将绘画当成了与古之“六艺”相类似的新的品类。可见在人们的认识里，绘画的地位已从类于皂隶劳动的工匠制作上升到了空前的高度。

更值得注意的是这些上层人士的作品以及他们的创作态度。当然，由于年代久远，他们的画迹无存，我们无从得知其绘画的真实面貌，但从历代画史的著录中，仍不难归纳出其作品在题材与手法上与前代画工们的不同特征来，从《历代名画记》及《贞观公私画史》中所著录的流传至唐代的魏晋

南北朝时期的作品，如嵇康的《狮子击象图》、《巢由图》，杨修的《西京图》、《严君平像》、《吴季札像》，曹髦的《新丰放鸡犬图》、《祖二疏图》、《黄河流势图》、《盗跖图》、《黔娄夫妻图》、《於陵子图》等之中，我们不难看出这些题材显然与古代画工所绘制的起装饰作用的纹样或存鉴戒作用的神灵怪异、先贤列女有所区别。它们一方面反映了题材本身的开拓；另一方面也说明绘画已经从简单的以图"代言"转向更重视"存形体性"的阶段，以至在三国时代已能将"宣物莫大于言，存形莫善于画"(陆机语)相提并论了。

这些上层画人大多禀赋较高，博学多识，极富个性。例如杨修为人聪敏诙谐，"有俊才"；桓范则"少以才学称，时号智囊"；嵇康不但豪迈放达，且在文学音乐方面有极高造诣；至于诸葛亮父子及曹髦等，他们的地位与才能都是独步一时而名贯古今的。他们当然不可能不在绘画中间流露出自己的禀性与才思，更不可能将精力放在与画工相当的技艺法度之把握中。古籍中往往可见有关这类艺术家的传说。以现代人的眼光来看，这些传说似乎有荒诞不经的一面，但我们只要明白了古人往往是寓言见意，就不会斤斤于这些传说的真实与否，而可以从中窥见当时人们对绘画艺术的认识了。

例如，有一个广为流传的"落墨成蝇"的故事，大意是说画家为别人作画，误落墨点而被观者当做落蝇欲拂去，画家便改墨点为蝇，遂知名天下。此传说被附会在杨修、曹不兴等人身上。实际上，这正可能是当时某种观念的典型化反映。透过这一传说，我们至少可以看到：在当时，绘画的写实技巧与状物功能受到普遍重视，对于细微的局部描绘亦有力求真实的普遍要求。同时，画家在作画过程中不仅笔墨饱满，而且不再是某种固定程式，而有相当的随机创作的主动要求与可能了。

从另一则极有影响的“悬鱼获獭”的传说中，亦可见当时对真实性描绘的赞赏。最早见于《续齐谐记》的这则传说，直至《历代名画记》中，亦作为重要资料转引。大意是说徐邈绘鲼鱼于板而悬岸，为魏明帝诱获白獭。魏明帝赞叹：“卿画何其神也!”此处所谓“神”，正是“有若神明”的“神”，它与“像”是相通的。以画作真而被目为“何其神”，正是当时审美时尚的反映。后来与此相似的误画作真，出现在许多画家的事迹中，如《世说新语·巧艺》就记述了晋代画家荀勖画钟会父亲肖像于门堂而“感恸”钟会兄弟的故事。这类故事成了此期间传说的模式之一。这种以“乱真”为“高超”的审美要求，正是绘画发展至“状物”阶段的必然产物。在这个阶段中，各类诸如画花能引蝴蝶、画人可骗亲属、画鹰可惊燕雀之类的故事，在世界各类文明中都先后出现并长期为人所津津乐道，一定程度上记录了人们在某一特定阶段对绘画认识的共性。

更值得注意的是，当魏明帝称赞徐邈所画鱼“何其神”的时候，他本人却答道：“臣未尝执笔，人所作者，自可庶几!”这也许正是这一类士人画家的共同心声。总的来讲，他们缺少的是“匠作”似的训练和技艺，他们所擅长的是对文化的广泛接触、是特有的机敏与深刻见解。因而他们对画工们的匠技是轻视的，对自身的灵性是自负的。他们势必会以自己的特长去改造固有的绘画原则。应该看到的是，他们绘画的非专职性给了他们更多的创作随意性与主动性，他们地位的优裕给了他们创作中更多非实用性与非功利性的可能，他们对文化的把握给了他们创作中更广泛、更全面的高一级要求。他们的追求，往往易于更多揭示出艺术发展的本质规律。同时，他们的社会地位易于造成更大、更广泛的文化影响，对整个社会审美时尚的变化也具有举足轻重的作用。



三 曹不兴与卫协

曹不兴是三国时期东吴最著名的画家，也是中国绘画发展关键时期的重要人物。从历史上东鳞西爪的记载来分析，他并不是一个士人画家，但也不是朝廷的御用匠人，而是一个在当时的社会条件下相当有名望、有影响的自由的专业画家。从中外艺术发展规律来看，这类较有主动权的职业画家往往是绘画从“匠作”上升到更高文化层次过程中起重要作用的人物。《贞观公私画史》、《历代名画记》等古籍均曾著录其传至唐代的作品。宋代米芾《画史》中称家藏曹不兴《如意轮》一轴，《宣和画谱》仅著录了《兵符图》一件作品，而元人汤垕已将其疑为“唐末宋初人所为”。此图传至明代韩存良手中已破碎，其后无复再见曹氏作品著录于画史。在这些画史著作中并转引了一些与他生活时代相近的断简残篇，其中较为值得注意的是关于他的绘画活动与他的绘画成就的记载。

他善画人物、龙、虎及马，重视形象的逼真，注意形制的比例。从诸书著录的《清溪龙》、《赤盘龙图》二卷、《龙头样》四卷、《南海监牧进十种马图》、《夷子蛮兽样》一卷、《龙虎图》等作品来看，所绘题材与前述记载相符，作品多为类似画谱的“样范”。他为孙权绘过屏风。他又曾在清溪见赤龙出水上而“写献孙皓”，南朝的陆探微与谢赫都曾见过这幅画。他能在连缀成五十匹的大幅绢上画像，头面手足、胸臆肩背都能合乎尺度，且完成得非常敏捷。他不因袭固有的绘画题材，敢于“见西国佛画”而“仪范写之”。他处理衣纹自有一套手法，有人认为画史上所谓“曹衣出水”即指此而言。看来，他更可能是一个从画工中脱颖而出、具有很高天分和技巧并有一定社会地位的画家。他并未留下有关的言论与著述，

但却有画样传世、又有不少弟子成为当时及后世的著名画家，这是他偏重于工匠中重技艺而师授相承的一面。但他又有较为自由的创作条件，也更重视作品的艺术追求，使得他的绘画能在较高的文化层次中产生一定影响而颇具特色。

曹不兴的善画被称为吴之“八绝”之一。所谓八绝，是指当时书、画、算、相、棋、占梦、星象、候风气等领域的八名高手，其中善书的皇象、善星象的刘敦、善算的赵达等，都是历史上的知名人物。善画被列为“八绝”，正说明画已成了当时较重要的文化标志之一。它不但受到上层文化圈的特殊重视，而且已渐渐成为独立的门类影响着社会文化。

关于曹不兴的画，还有两则较有影响的故事：一则是南朝宋文帝因大旱，将曹所画赤龙放在水中，果然蓄水成雾而下了数日雨；另一则是南朝齐画家兼理论家谢赫在秘阁内看到曹所画龙而赞叹曰：“观其风骨，名岂虚成!”并在《画品》中将曹列为第一品的第二人。这透露出曹氏画风的基本面貌。第一则故事也许是传说或巧合，但却说明了曹不兴画的龙形象生动，以至人们信若神明。龙本是一种人心营构之象，能令人们以象为真的作品，其构思、技巧自然与当时的审美要求相吻合。第二则故事确有其事，谢赫是一位“点刷研精，意在切似”的画家，他的赞赏正表明他推崇曹氏那精细的笔法与生动的写真技巧。

从多方面的分析来看，曹不兴正是将形制规范、笔法简略、题材同一的“古画”进行了较为全面改造的一位画家。他的笔法精细，肖形技巧高超，他善于创作各种生动逼真的形象，这些造型样式被作为样范曾长期而广泛地流传，影响了整个社会的审美风气。在绘画发展至“存形”阶段，他的状物手法与细微描绘，正适应了人们对这一发展的要求。因而相对来讲处于依附地位或装饰地位的“古画”，在他手中开始全



面走向了自身的独立进程。曹氏虽未传下任何作品与只言片语，但他那仍有“匠作”师承意味的“精”而“生”的画风却与“曹衣出水”的成说一样，影响了中国绘画的发展。这一点在他的弟子卫协身上得到了更充分的体现。

卫协是西晋画家，籍贯与生卒年不详。[1]史书上没有关于他创作活动和言行的记载。他不是属于士人阶层的画家，可能仍是与曹不兴相似的专职画家。与之同时代的葛洪把卫协及其弟子张墨并称为“画圣”。其后历代的画论、画史中，几乎没有不对他的作品进行著录和评论的。他对当时流行的人物、佛像、动物等题材几乎无不擅长。在我国最早的画论之一《论画》中，顾恺之较为详细地评论了他的三幅作品。至唐代，他的作品尚有十余幅传世，如《毛诗北风图》、《毛诗黍离图》、《卞庄子刺虎图》、《吴王舟师图》、《列女图》、《醉客图》、《神仙画》、《鹿图》、《上林苑图》、《小列女图》、《楞严七佛图》、《史记伍子胥图》、《张仪像》等。从后人对这些作品的品评中，我们可以较为清晰地看到卫协绘画的一般风貌。

顾恺之在评卫协《毛诗北风图》时曾说：“美丽之形、尺寸之制、阴阳之数、纤妙之迹，世所并贵。神仪在心，而手称其目者，玄赏则不待喻。”认为卫协的作品基本上达到了“世所并贵”及“玄赏则不待喻”这两个方面的成就。“美丽之形”是指形象与色彩上的悦目，“尺寸之制”是指位置尺度在画幅上的安排，“阴阳之数”是指变化穿插和对比起伏，“纤妙之迹”是指刻画细微与画法精妙，这些正是卫协所处时代通常的审美要求，是人们对绘画的注目之处。它反映了绘画发展至重视形象而技巧又日趋完善时的普遍规律。然而，卫协更重视的是形象所表达的绘画语言，希望靠造型本身来达到欣赏与接受的目的，而不是靠文辞晓喻来完成绘画的功能，因而他在形象的创造上便有了进一步的开拓。他的人物造型不

再只靠基本动态与细微特征的描绘来完成，而是进一步强调其在心之神仪以及与之相应的面、目、手势等姿态的描绘了。这些正是原来工匠们那种绘画程式与规则所不够重视而未能妥善处理之处。创作的主动性已不再停留在技法的纯熟与细部的精巧上，而是要求画家具有更多的能动作用而重新构想。卫协重视了这一点，仅从其传世作品的名称来看，他已比曹不兴进了一步。曹不兴留下更多的是各种"样本"，而卫协的作品虽然多是原有题材，但已不再是画工们师授相传的固定格式。人们从这些作品中所明显感到的不再是题材所要传达的晓喻，而是形象所造就的能动感受了。顾恺之称赞他的《七佛图》与《大列女图》"伟而有情势"，称他所画的《毛诗北风图》"巧密于精思"，正是恰如其分地指出了这一点。

卫协不再停留在绘画技法本身的精微细密上，而将这种巧密与精思相结合；不再停留在形象固有的特征上，而将这种特征与情势相结合。因而他的作品已从原来的"状形"原则中产生了超越。谢赫说他"虽不该备形妙，颇得壮气"，李嗣真也说他"虽有神气，观其骨节，无累多矣"，虽见解不同，但都指出了卫协的画已不仅拘泥于存形的特征了。

卫协的努力，使绘画开始了一个新的进程。谢赫将他视为绘画发展历史上的关键人物，认为"古画皆略，至协始精"。这个"精"是值得玩味的。它一方面应该包括绘画技巧上的成熟，即技法的完善及其对材质的适应；另一方面当然也包括了对绘画认识的提高，即画家观念的扩展以及对技巧的主动全面的运用。卫协可以说是在前人的基础上很好地兼顾了这两方面的把握，他与陆探微一同被谢赫称为"六法备该"，是有一定道理的。

在先前的画工那里，"谨毛"就必然会"失貌"。而卫协的"巧密"却导源于"精思"，使形象"伟而有情势"。他的谨

细给形象增加了一种可以慢慢品味的韵味和情致。成熟的技巧转向主动为艺术要求服务时，造型艺术的变革时代便到来了。卫协并没能较好地全面完成这方面的要求。他所处的时代中新兴的题材与开放的思想产生了许多新的审美时尚，然而，他虽注意到“精”的这两个方面的把握，却还未能得心应手地运用它们。孙畅之《述画》谓他画《七佛图》“人物不敢点眼睛”，可见他在更新的绘画题材面前或有力不从心之感。“眼睛”要反过来促进审美，并产生更重要的对文化的影响作用，这一点自然要在具有更高文化素养的画人中才能完成。为卷轴画独立“点眼睛”的任务，落在了卫协的学生们身上，造就上层士人画家的时代已经来临。

注释：

①有关卫协的记述。可参阅《抱朴子》以及《历代名画记》、《佩文斋书画谱》、《图画见闻志》等著作。

第二章 顾恺之

一 顾恺之及其传世作品

顾恺之是我国有史以来第一个士人画家兼美术理论家。他对中国绘画技法的成熟作出过重要贡献，为中国绘画理论体系的建立奠定了基础。

顾恺之(约344—405年[1])字长康，小字虎头，晋陵无锡人。他出身官宦家庭，祖父毗曾为散骑常侍，父亲悦之历任无锡县令、别驾、尚书左丞。顾恺之幼承庭训，博学精思，多才艺，尤工丹青，有"才绝、画绝、痴绝"三绝之名。晋哀帝兴宁年间，年轻的顾恺之曾在建康慧方寺(即瓦官寺)作壁画，闭户往来一百余日。所画维摩诘一躯，"及开户，光照一寺，施者填咽，俄而得百万钱"。[2]这是绘画史上的一件大事。由此可见他高超的画艺及时人对佛教的崇拜和对顾画的喜爱。顾后被引为大司马桓温的参军，出江陵，论书画，又与羊欣等艺术家有过交往；曾游历过荆楚，甚至到过巴蜀一代。

桓温死后，顾恺之已入中年，或归隐，或出游，史册虽无记载，但可肯定此时他已进入了创作的成熟期。《晋书·顾恺之传》及《世说新语》中，较详细地记载了许多关于他绘画的事迹。

顾恺之留传至今的三篇画论《论画》、《摹拓妙法》与《画云台山记》[3]，是关于评论绘画、总结技法与记录构想的文字。

《全晋文》卷一百三十五称他有《启蒙记》三卷、集二十卷，实则仅辑录了赋、表、笺、序、赞、祭文等十余篇，且非全文，甚至仅有一二句，多辑自《艺文类聚》、《太平御览》、《初学记》、《北堂书钞》等类书。此外，还能由《渊鉴类函》辑得《四时诗》一首，《太平御览》和《玉函山房辑佚书》辑得《天台山记》残篇，由《世说新语·文学》刘孝标注辑得《晋文章记》数句而已，余皆散轶。南朝钟嵘在《诗品》中称他"能以二韵答四首之美"，认为他的诗"气调警拔"。可见，他除了绘画之外，还有相当时间从事著作。也许这些成就，正是在他这段默默无闻的时间中完成的。

在他五十多岁时，又被引为"能清言，善属文"的荆州刺史殷仲堪的参军。并以"明点瞳子，飞白拂上，使如轻云之蔽日"的设想，为"有目病"的殷画像。然而，几年之后，殷仲堪因不容于桓玄而被逼自杀。随之，桓玄又在几年的篡逆生涯中因怨满天下而战败身死。这几年中想必顾恺之亦受尽颠沛。桓玄死后的第二年，顾恺之为散骑常侍，曾与当时著名文人谢瞻月下长吟达旦。就在这一年，他卒于官中，享年六十二岁。④

晋宋之际，正是魏晋南北朝历史转折的关键时期，战后升平带来的交流与魏晋玄学带来的对人生的影响，使绘画的地位更加重要起来。书画不但成了上层文化生活的重要内容，也广为社会各阶层所爱好。在这样的时代中，顾恺之在绘画上做出了自己的贡献，为中国画的发展立起了一座丰碑。

历代著录的顾恺之作品有上百件之多，但由于时代久远，现在仅有《洛神赋图》、《女史箴图》和《列女仁智图》等摹本传世。

《洛神赋图》著录首见元代汤垕的《画鉴》，次见明代茅维《南阳名画表》、汪珂玉《珊瑚网》。此图在宋代摹本颇多，

各本风格亦有异。现存较著名的摹本有四本，目前分别藏于故宫博物院、辽宁博物馆与美国佛利尔美术馆。第一本为乾隆所定第一卷，画上无题录赋文，现藏故宫博物院；第二本即《石渠续篇著余》称宋人所摹本，为乾隆所定第二卷，画上分段题《洛神赋》原文。现藏辽宁博物馆；第三本，藏美国佛利尔美术馆；第四本，为南宋后所摹，画风粗率，惟构图宏大，现藏故宫博物院。⑤

以上各本中，比较接近顾恺之时代绘画风格的当推故宫所藏第一本，即《石渠宝笈》初篇所称《宣和画谱》曾载的顾恺之真迹本。辽宁本的线条稍粗，线与线搭配关系比故宫本合理成熟，面相也丰圆，较少六朝人特点；内容相同，但每段插书赋文，用笔流利，一般认为是南宋人手摹。美国佛利尔藏本人物比上二本少，神态较板滞，笔法上也过于劲利、生硬，衣褶纹波折变化较多，卷中船窗上小幅泼墨山水已是宋人画意，不足以代表魏晋画风；内容形式与上二本同，惟首尾损缺较多，卷后有董其昌题字，断定为顾恺之画，但一般后来学者皆认为仍是宋代摹本。总的来讲，故宫藏第一本中山石树木等布置与敦煌北魏、西魏壁画中的山石树木较相似，设色浓重，基本是石色，也与敦煌早期壁画用色特点颇多相似之处。画中妇女纤腰长身，完全有六朝风度。与顾恺之画瓦官寺那开户时“光照一寺”的记述比较，与顾恺之《画云台山记》中“凡天及水色，尽用空青，竟素上下以映日”、“作紫石如坚云者五六枚”、“画丹崖临涧上”等用色构形设计相参照，这幅作品具有较多六朝壁画之风貌。其画法古老，大约是魏晋间绘画的一种特色，当然也代表顾恺之时代的部分绘画风格。所以，在分析顾恺之的绘画成就时，故宫博物院所藏乾隆定为第一本的《洛神赋图》可作一定的根据(图2—8)。同时参考各本中共同之处并结合历代评论，希望能从中找出



图2 《洛神赋图》部分之一 顾恺之 东晋





图3 《洛神赋图》 部分之二





图4 《洛神赋图》 部分之三





图5 《洛神赋图》 部分之四





图6 《洛神赋图》 部分之五





图7 《洛神赋图》部分之六





图8 《洛神赋图》 部分之七

一些绘画发展的规律性特征来。

《女史箴图》[6]现存二本。较好的一本现藏英国伦敦大英博物馆，现存九段，与故宫宋摹本相比缺二段，与原文相对照，前边也当有失落的段落。该本自唐代起，历代均有藏印或著录，是极为可信的我国最早的卷轴画真迹之一。画中题词之书法，经日本中村不折氏与历代书法五百余种真迹相比，酷似中唐《恩重经》之书风，因而有人将该摹本定为初唐至中唐之间所摹。但就画风来看，又比初唐时期的作品古朴雅正，明显具有浓厚的魏晋风格。因此，又有人主张将其当成隋代以前的摹本甚至顾的真迹看待。细观此画，画中人物高古典雅，用笔沉着有力，笔中有骨，其中不少补绢补笔之处相形见绌。确有历代评家品评顾恺之作品那种结论。张彦远所说的"上古之画，迹简意澹而雅正，顾、陆之流是也"中的"迹简意澹而雅正"，汤垕所说的读顾画时"初见甚平易，且形似时或有失"等评价，与这件作品的画风基本相符。历史鉴藏家亦多有人认为此画为顾恺之真迹或出自唐初高手所摹。近世中外学者亦倾向于这样的看法。因此，我们认为这件作品较能代表顾恺之的绘画风格。它反映了魏晋时代那种从精细艳丽之匠作画风向略于形色方面发展的一种绘画风格。它不追求色彩布局上的强烈效果，不是一开卷便光彩照人，而是平易、朴茂、雅正，如汤垕所说的"细视之，六法兼备"，米芾所说的"笔彩生动，髭发秀润"。它是研究六朝卷轴画的最重要的参照作品(图9—12)。

现藏故宫博物院的《列女仁智图》[7]则与上述二图风格不同。近代一些研究者认为它并不是顾恺之画迹的摹本，而是宋人所摹的六朝人作品，不足以代表顾恺之的画风。六朝时《列女图》这类作品非常多，顾恺之前后的许多画家都有这类作品行世。此卷人物面相、动态特点与《女史箴图》接近，服







图9 《女史箴图》 部分之一 顾恺之 东晋





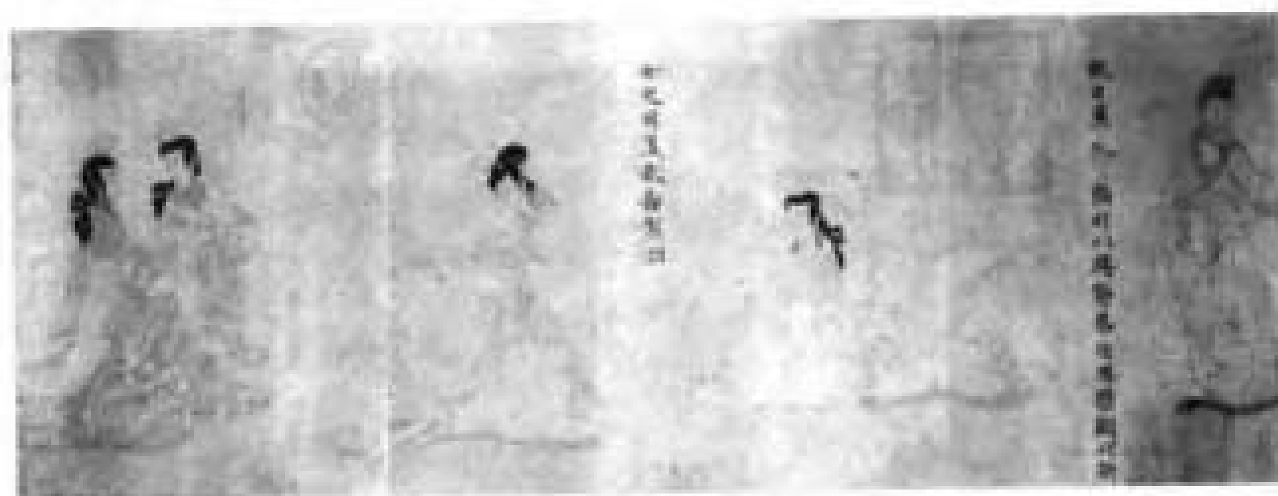


图10 《女史箴图》 部分之二



图11 《女史箴图》 部分之三



图12 《女史箴图》 部分之四

饰也大体相同，某些具体处理方式也相同或相近。人物形体尺度略比《女史箴图》和《洛神赋图》规范，用笔较繁，描法本身也较为规范，线与线相包相抱，与形体结构扣得比较紧；但神态却略为刻板，比《女史箴图》少了一些难以言状的、只有仔细品味才能感到的简淡而雅正的意趣。《女史箴图》的用笔风格如春蚕吐丝连绵不断，属于循环超忽、轻巧灵便的“游丝描”；《列女仁智图》的行笔风格则是略显圆环形的头尾大小均匀的严格的“铁线描”，画中墨色晕染痕迹较重，略带一些制作痕迹。这可能是顾恺之的弟子如陆探微辈或再传弟子向精密细致方面发展的结果。从这个意义上讲，不妨把《列女仁智图》当成继承顾恺之画风而使其规范成熟时的作品或摹本，其时代当然要晚得多(图 13 — 17)。

根据传世摹本以及历代有关的记载、品评，加上近世出土与发现的六朝壁画、砖画及石刻的参照比较，我们初步可作这样的推测：《洛神赋图》题材来源于曹魏时期著名文学家曹植的《洛神赋》，画面将前后情节连为一体，大致可分为言归东藩、睹于崖畔、芳泽无加、载歌载舞、云车以乘、人神殊途、不寐难归等段落。它在选材手法与造型上颇有当时人的审美要求，风格上较接近于壁画等匠作处理方式，但又有高于“巧密”之风范，可能属于绘画从“匠作”过渡到“士人绘画”阶段的作品，在巧密之技艺中融进了士人才具备的特殊处理手法。这些在后面还要具体叙述。《女史箴图》是以略早于顾恺之的晋代文学家兼博物学家张华的文学作品为题材而创作的。这是魏晋之际时尚的题材之一。它与《洛神赋图》一样，乃是古来以文学作品为绘画题材的作法在魏晋时代的体现。作品主要内容是关于女子德行的劝箴，可分九段：冯媛挡熊、班婕辞辇、道隆而杀、修容饰性、善应违疑、无矜尔荣、宠不可专、翼翼兴福，女史司箴等，每段书有箴文。







图13 《列女仁智图》 部分之一 顾恺之 东晋







图14 《列女仁智图》 部分之二



图15 《列女仁智图》部分之三



图16 《列女仁智图》 部分之四



图17 《列女仁智图》部分之五



画用游丝描，所绘形象生动传神。但它在绘画处理上较多地摈弃了那些“匠作”的处理程式，即以题材为中心而选择人和物的安排布置的手法。画面空灵而精密，手法细腻，用笔精妙，有典型的六朝风范。它代表了中国绘画从“重技”到“重文”转折时期的作品风貌，是从重视情节布陈发展到“精于理法，略于形色”或“重神略形”过程中的典型作品之一。《列女仁智图》则是“传统题材”，亦为分段画，但在具体的处理方式上，明显可见新的技法规则之确立和运用。它可能是后世摹仿六朝之作，但也透露出不少六朝绘画造型上的风韵与用笔上的巧密等基本情趣。这只能在顾恺之所创笔法完善之后才会出现。

这样，我们见到的虽是三种摹本，但它们在一定程度上反映了魏晋至南朝时期绘画发展的过程，也反映出以顾恺之为代表的士人画家在中国绘画发展中所做的重要贡献。

二 顾恺之的贡献与影响

以往的美术史论家们都反复指出过顾恺之对“传神”的理论贡献，我们在后面的章节中还要专门论述这个重要问题。

在这里我们首先着重讨论顾恺之在绘画造型与用笔方面的深入认识与对“略”的改造。具体来讲，他在绘画中基本上确立了对风格气韵的追求，找到了它们与造型的联系规律，并创造出揭示这种规律的表现方法，确立了“笔”在中国绘画中千古不移的基础地位。

从汉代起，以瘦为美的观念就开始产生了，一些画工的作品已反映出这一点。魏晋则简直以“瘦”作为相人的主要准则之一。王戎以“鸡骨支床”著称，《晋书》本传谓其子万“有美名，少而大肥，戎令食糠”，由此可见一斑。《世说新语》

中史多有关瘦形而疏朗敏捷的记载，这都说明了当时社会风气对疏朗、清爽、骨气洞达的瘦形的赏誉。因而绘画中瘦形描绘的讲究，也变得空前重要了。顾恺之在《画云台山记》中提出的"画天师瘦形而神气远"的具体要求，正是这方面规律的总结之一。

就人物面部而言，形瘦则骨现，肉减则疏朗洞达，即"秀骨"而"清像"。画骨不同于画肉。肉只用稍微弹性的、略显圆形的笔法去画即可，肉可多可少，没有恒形而言。而"骨"有赖以立形之"恒形"且变化微妙，须用转折明显的、变化较为复杂的劲利笔法描绘，有一毫小失则形神大乖。于是，对形体结构之转折的了解、用笔技巧的熟练高超、笔法尖细劲利与起伏转折变化，便越来越受重视并日趋成熟。只有这样，才能"参灵酌妙"，画出那种"似觉生动，令人懔懔若对神明"的"得其骨"的时人肖像来。

魏晋以前，"瘦"形是靠轮廓线的棱角转折一笔一笔画下来的，听其自然，圆则胖，尖则瘦，即以笔取形，也就是顾恺之所说的"刻削为容仪"了。而敦煌的北魏西魏诸窟、南京南朝墓砖刻的七贤头型特别是画中的山涛、嵇康诸形象，轮廓线一凹一凸，变化自然流利而多端，它所显示的骨节就明确而且节目较多，多余的、臃肿的肉都被剔掉了，故显得疏朗洞达而清秀。再看《洛神赋图》、《女史箴图》中的头像，骨节虽不及以上各图明显，但已较为明确地注意了用笔与"骨节"的关系，并将头、面轮廓线描绘得较为紧凑，变化虽不丰富但却有别于以笔取形的臃肿松弛，出现了"秀骨清像"的风貌。

另一方面，在人物肖像画中，人物风度并非仅靠形骸骨节清楚正确就能表现的，它还必须靠形体动态与人物行为来展示，即所谓"风韵"的调畅。这样，"风"和"骨"都是活泼泼的形象所要依靠的艺术元素。这就是张彦远所说的"形

似须全其骨气”。“形似”不但离不开骨节部位的正确，而且也离不开形体风韵之“气”，没有“气”也就没有生命。

《洛神赋图》、《女史箴图》及《列女仁智图》中有许多人物画得极其生动，是魏晋风度的最好写照，其形体动态的“骨”、“气”关系，清晰地表现了从“本于立意”到“归乎用笔”的法则。

《列女仁智图》中的形象动态变化较大，头、手、上肢、下肢的角度变化多而复杂，就是坐着的人也举手抬足，目光侧视，毫不呆板。这些多是靠衣饰的褶纹来构成和显示的。衣褶纹局部变化较为复杂，一般来讲，与形体动态关系最密切的部位也是衣褶纹最集中的部位。《列女仁智图》对衣褶纹的处理方式，不是用变化曲折的线条来如实地描绘这些起伏变化的复杂部位，而是用大小相同、首尾一致、都略显圆弧形的线条，平行或互相包抄组成密集的线群，靠用笔而指向这个关键部位。这种线群高度有序，组合方式也十分理智，层层相包相绕，形成一个有确定趋向的整体。比较起来，《女史箴图》的关节不够确定，线群指向不明显，用笔虽匀称但略觉散漫，时有些无关紧要的次线环绕；而《列女仁智图》除了有明确指向的线条外几乎无一多余的次线，每条线都可以在某个关键的关节上找到它的位置。于是，某些关节部位的表现促进了用笔的规范，这点甚至在魏晋时代画工的作品中也明确地体现出来。

规范了的用笔造就了标准化的描线。线和线的相包相绕相趋形成了一种“风动”的视觉效果。线是确定的、不可移易的，粗细一致、走向一定的；而线和线的组合所形成的线群却是动的，风遒韵举、飘飘欲仙的。一个动态复杂的形体往往有几个相对集中的线群，每个线群指向各个关节，表现这些关节的转折结构；众多的关节就交代出了形体的动态特点。

而更重要的则是这些线群之间又相互呼应，相互牵制，从而构成了一个整体的视觉效果。如果把“相似”暂且搁置不论，这个人的视觉效果就是由标准的线作为原始构成元素配合而成的反映某种空间结构的平面构成，而且这种构成源于“风度”的生动的要求。这种构成创制了一种动的视觉效果，它既眼花缭乱而又灵气往来、空灵活泼。从这个意义上讲，这种以用笔而构成的视觉效果，和所要表现的空间实体形态给人的感觉经验相吻合。因此，动势成了气韵的一种反映，而气韵本身也成了对动势的一种制约。

值得指出的是，这里的“线”并不是西方几何学中所谓的“线”，而是在特定的用笔方式即“描”法中所造就的基本造型元素，其自身的规范化形式成了中国绘画中最早定型的艺术处理样式。既然这是一种艺术处理的样式而不仅仅是对物象的形体性刻画，它便可看成是通过线条相加而成的有共同走向的“群”通过配合而形成的视觉形象上的“真实”。就线条而言，它最初是作为一种标准的零件存在于群中，本身尚谈不上独立的价值，所以要把用笔可能出现的棱角削去，即把为刻画形体时偶然出现的点、画改造成一种标准的恒定模样。这就导致了对用笔技巧的自觉讲究。它已不仅仅是民间画工熟练且放荡不羁的用笔，而是一种有所规定的笔势内敛、藏头护尾，行笔沉着且蓄力、流利的新的技巧。在画工们那熟练的用笔中，一般的线都锋芒较露，向外尽泻其精而内蕴全无；而在这种新的技巧中，对用笔的限定，亦即对外放力量的限制，使力量蕴含于用笔之中。所以，尽管限制多了，不能像以前那样纵横用笔了，但画出来的线精气内敛，饱含着充满力量且流动不滞的活泼泼的内在生机。顾陆时代普遍使用的高古游丝描便是这样的典型描法，只有这种描法才是“紧劲连绵，循环超忽”而“全神气”的。这样，用笔才附上了



"我"的因素、"文"的色彩、渐渐产生了自身的形式价值，由此而进入上层文化，成为以后中国绘画的灵魂。

就线群而言，有明确指向的线群都代表着一种方向上的暗示，线群之间的相互配合就是各种"暗示"的相互呼应，它们的相互平衡就构成了一个完整的感觉意义上的"运动结构"，这个结构便是形体赖以支立的"骨"。由重叠弥纶的线条意向所构成力的综合平衡的"骨"，已不同于对象实体解剖学上的骨骼构架，而是一种视觉上的完整的"骨"。观赏者随那些线条的指向，品味它们所形成结构的平衡和完整。这是感觉上的平衡和完整，而不是形体上的物理平衡。它可因"风力遒"而能"骨髓峻"，因而不仅是可以言语形容者，更是视觉上具有某种动势而又不可移易的立形之"骨"。

顾恺之已明确地提出了在绘画中要重视"骨"的处理。《论画》中连续几条都提到"骨"，有"骨"的画顾就称赞。如《周本记》是"重叠弥纶有骨法"，《伏羲神农》是"有奇骨而兼美好"，《汉本记》是"有天骨而少细美"，《孙武》是"骨趣甚奇"，《醉客》是"作人形骨成而制衣服幔之"，《三马》是"隽骨天奇"。这里所提到的"骨"，一是"天骨"，指的是人面部的骨相；二是人形之骨，即先画人的骨架，然后加衣服以幔之；三是"重叠弥纶"所构成的"骨"之法。如果说面部之骨往往是人的"骨相"，"人形"之骨是为了形体比例的正确和"助醉神耳"，那么，"重叠弥纶"之"骨法"则是由那种相包相抱的线所形成的"势"的感觉之法则了。由此可见，顾恺之已将重叠的线所构成的"骨"当成一种"法式"固定下来，并且反过来用之于绘画品评。其后谢赫的"骨法用笔是也"便是从中孕育而成的。

如果我们进一步注意这"骨"和"气"的关系，便不难发现它们为同一问题的两个方面：线的描法形成了"骨"，其指

向又引来了“气”并在“结点”上保持、稳住了这种“气”。使其在形体内回旋运动，从而使形象充满生命力之“精”。这种“精”，当然不仅仅是形体准确细致的“精”，而是“气骨”、“风韵”的流畅变动。对这种“精”的品味不是对“移画”的技巧精微细谨的惊愕，而是对形体的风范气度即“骨气”的赞赏。这正如此期文学品评中把“妍而无据”的文章看作“骨鲠同弱”，把“思不环周”，未能意气骏爽的文章看做“索莫乏气”，是“无风之验”一样。

参酌文学批评中的“风骨论”，当有助于我们理解绘事中的“骨”、“气”关系。画中“骨”是确定的不可移易的线的趋向所树之骸，而“风”则是那流畅的循环超忽、重叠弥纶的线群所蓄令画面飞动之“气”。这犹如《文心雕龙·风骨》所言：“是以怊怅述情，必始乎风；沉吟铺辞，莫先于骨。故辞之待骨，如体之树骸；情之含风，犹形之包气。结言端直，则文骨成焉；意气骏爽，则文风清焉。……故练于骨者，析辞必精；深乎风者，述情必显。捶字坚而难移？结响凝而不滞，此风骨之力也。若瘠义肥辞，繁杂失统，则无骨之征也；思不环周，索莫乏气，则无风之验也。”

由于用笔的收和放对形象神情势态的描绘起到了促进的作用，因而不但对于人物，就是对于各种陪衬的动物的描绘也较之汉画有了更进一步的对神情势态上的把握，使它们仿佛也有了魏晋“风骨”。

实际上，画中的“风”和“骨”都要归于用笔，这只有到张彦远时代才能完全自觉，即张氏《论画六法》所谓：“夫象物必在于形似，形似须全其骨气；骨气形似皆本于立意，而归乎用笔。”从顾恺之《论画》中看来，他只自觉到重叠弥纶的线群与“骨”的关系。从魏晋绘画来看，画中之“意”较多局限于“风骨”这层含义，所以也可以说，他们在实际上已注

意到“风骨”和“笔”的关系了。“风骨”不用外求了，在一点一画中就可体味得到。原来表之于形见之于体的与人的才能、寿夭、贤愚、善恶，与个人在社会中的贵贱、贫富、祸福、穷通等有关的“骨相”，从形象的神采与风度气韵归结到造型元素的线群中，再容纳于绘画自身的“用笔”上。至此，绘画的意义已在于它的笔画自身，笔墨中自有情和趣了。绘画艺术的真正自觉，才能促使人们从更高文化层次上去理解艺术自身，从而艺术对人的造就更直接、更精练了，这正是后来中国画的灵魂。从这一点上看，顾恺之的确是功不可没的。

在创作实践中与理论建树上，以顾恺之为代表的魏晋画家们又确立了中国绘画的平面构图原则。对于绘画的认识，中国与西方从发端上就有非常重大的本质区别。西方文化对实体与偶像的崇拜方式，使其绘画易于被当成一种实体的记录，西方原始绘画与古典绘画中一脉相承的“以假作真”很能体现这种认识的特征。因而西方绘画理论自发端上即从“再现”与“空间”出发，而显现出对“体积描绘”与“形体透视”感兴趣的倾向。而在中国，虽然也提出过“犬马最难”、“鬼魅最易”等“再现”性理论，但其固有文化中对观念与图符的重视，使绘画自发端上即更倾向于作为一种观念的表述，从彩陶到青铜纹饰以及一切古代广义的纹饰中都不难看到这一点。所以，即使是承认了“存形”作用，中国绘画仍是将这种“形”区别于实。这“形”的含义更倾向于只不过是一种表现出来或曰营造出来的“象”，它更重视的是“名”所造就的文化作用而非“实”所引起的具体感受。因此，当绘画发展到关键之际，前面谈及的重视用笔规范而造就的“描”，与下面要谈的重视“形”在纸帛上的位置组合，便成了最重要的两个方面，它们统领着其他的理论认识与技术要求。

西方画面构图之中对实象的取舍，在中国则变成了经营画面内各形象的位置组合与安排。这个过程，在中国绘画理论上常以“布局”二字来体现。每一个懂围棋的人都明白“布局”的确切含义是指在平面上安排每一颗“子”。由于这种安排与主体思维的必然关系，其结果便产生与某种存在方式之间关系的认识和推测。恰恰在中国绘画理论中，便借“布局”二字从根本上取代了所谓空间透视，概括了“绘画是表面纹饰”的古代认识，奠定了“绘画是纸帛图籍”的中国绘画观。在这一基础上，才会导致后来中国画造型观念中重“造”、重“相”与绘画语言中重“笔”、重“墨”的基本发展脉络。

从远古继承而来的绘画构图，常以这样的基本方式完成平面布局与题材变化的联系：一般来讲，不同题材的绘画单幅作品，采取或横或纵的排列，每幅之间依靠文字、空白或者树木、景物甚至横直线隔开，以表明它们各自的独立；而同一题材的作品，则在同一画幅中靠形象的平列来表现，各形象的大小或描绘手法之精粗，常常标明它在整个画幅中的地位、作用。魏晋之际，到了图画成为可展卷把玩的对象时，一般便采用横列的方式布局。由于士人画家的出现，多以书写文字划分作品中不同的题材和段落。这种书写在画幅上的文字，形成了一种单独的文体——赞。这样，在画幅具体布局上也形成了较为统一的格式。

顾恺之在绘画理论中已较明确地指出，人物的远近关系是靠其位置的高下来标明的。在这里，中国绘画并没有提出过任何类似西方透视原理的理论，而是从主体平常的感觉经验出发去联想和判断的。因而一般来讲，对于立足地面水平面视的人，地面或水中的对象由于其空间位置处于人之视野下部，在布局时往往采取近处在下、远处在上的基本原则，而山上或空中的对象其位置处于人之视野上部，在描绘中则采

取了近处在上、远处在下的方式，左右亦如此。这样，整个绘画平面展示在人目前的，正与他平常视觉中所获的基本经验吻合。而每一个形象的大小，既可能遵从其原形大小给人的感觉来描绘，也可以按布局的需要或题材的要求来处理。因此，在《女史箴图》中，远处的武士可画成比近处的武士高大，而近处的黑熊亦可比冯媛小，坐在轿中的人物可处理得比近处的轿夫更大等等。同时，这种布局方式的进步，还表现在强调以位置安排来表达画中形象的关系，从而使布局本身成为绘画创作中不可缺少的过程，并对每一形象的创造起到了启发与制约的作用。顾恺之在《摹拓妙法》中提出："人有长短，今既定远近，以瞩其对，则不可改易阔促、错置高下也。"这里的长短非指人的实际高低，而是指画面上那种定远近、瞩其对的画中人物形象的"尺寸之制"。这样，人的空间形体在画面上便成了阔促高下的平面位置。

虽然这种阔促高下的布局来自汉画及更古老的构图原则，但已经有了质的变化。汉画中的平面展示罗列，是为了制造一种飞动热烈的形象与如醉如痴的气氛来感化、调动观者的名教情感，以便起到较理想的感教作用。看汉画仿佛是在读一本书，画面表现的空间远近并不重要；相反的，远近的大小变化、遮叠，都会使形象的明晰性、易懂性受到损害，使形象及其所占的空间互相抵消，生动的动态得不到完整的表露。此外，位置的高下还意味着人物的地位不同、主次不同。

顾恺之基于魏晋时代的绘画实践而总结提出的"悟对"理论，不但使画面形象之间产生了空间位置的关系，也使各形象之间产生了自身的相互制约。于是，同样的罗列就有了一种汉画所没有的感觉。在画面上感到了远近，人物形象就在这种远近中各自浮现出自身的神态与风采来。由于传神理论的提出，这种远近已不单是空间实体位置的简单还原，更是

一种空灵飘渺的“神”、“气”等感觉追求在画面上的体现，略近于“神高意远”、“画天师瘦形而神气远”之“远”，是一种心灵上的空间开拓。当画面上分散的形象靠了其相互关系组合在一起时，整个画面就不再是原来的平列，而是可供欣赏者神游其中的境界了。

由于“悟对”理论又是因“传神”要求而提出的，因而人物之距离、姿态、表情、神气间的呼应安排便直接影响到原有的布局原则。顾恺之在《摹拓妙法》中，论述了对长短、深浅、广狭、上下、阔促、大小等方面的重视，这有指摹拓技法的一面，更有强调构图中位置安排的一面。这样一来，原先绘画中被空白分开的形象便依赖它们的布局关系而凭借空白联系起来，不仅体现出空间的阔促远近，也体现出神气的高下远近来。它们的相互感应、相互接纳，使每一形象的具体神情泛化起来。这样，形象之间的空白也得到利用，成了实在的空间，又成了呼应的媒介。“虚空”也成了审美中具体的“形象”之一，成了可注入审美者精神、也可充实画面中有关形象之精神的交汇场所。虚空似乎开始变为弥漫于整个画面的灵气，而不再是纸帛上的空白。在这里，空白由于布局而得到利用，布局由于悟对而得到调动，悟对由于传神而得到锤炼，传神又由于空白而产生了另一意义上的远近高下。阴阳元气流行的理论，在此得到了阐述；知白守黑的理论，在此得到了发现。中国画对“空白”的重视，不正是绘画自觉之产物吗？

顾恺之《画云台山记》中有不少关于位置安排的文字，如“可令庆云西面吐于东方”、“东邻向者峙峭峰，西连西向之丹崖，下据绝涧，画丹崖临涧上”、“凡画人，坐时可七分（按：谓人之长短也），衣服彩色殊鲜微，此正盖山高而人远耳”、“涧可甚相近，相近者，欲令双壁之内凄怆澄清”、“凡三段山，画



之虽长，当使画甚促，不尔不称”、“作清气带山下三分倨一以上，使耿然成二重”等等。由此看来，顾恺之的东西上下左右以及物象的阔促位置观念十分强烈，而这些位置上安排不仅表示“山高而人远”与“衣服彩色殊鲜微”的视觉感受，并波及此外的纵深关系，同时，涧崖位置相近还可造成“凄怆澄清”的感觉。此文中所出现的“云”、“日”、“石”、“积冈”、“桃”、“孤松”、“石亭”、“凤”、“白虎”、“清气”以及人物之纵深关系，大概类于《女史箴图》“道罔隆而不杀，物无盛而不衰，日中则昃，月满则微”一段中山、木、鸟、兽、日、月之间的关系。《女史箴图》中这段以山、动物、日月为主的画，已不同于汉画中类似的画工之作了，此画尽管殊少前后遮挡关系，但山本身已有纵深感——那条有动物奔驰的山路就是指向山的深处的。这在《洛神赋图》中也有类似的例子。

这种以位置的高下表现“远近”空间感的方法在理论上的确立，使得中国绘画的构图空间区别于西方绘画艺术的物象空间，它既不受制于固定位置的单眼观察结果，也不必屈从于追求所谓真实再现之命运。在西方透视方法中，物象被当成视线上的一个按远近规律排列而有固定尺寸的坐标点，物象的位置大小、清晰程度，画家自己也无法改动，它早就为透视法则所规定了——物象成了说明透视深度的手段。而在中国绘画中，形象的位置可以更多地服从于构图的需要，它只大致上适应于普通人的感觉习惯与视觉方式，却更多地服从于画家的创作意图与表现手法。这就增加了创作主体的能动作用，使得在构图原则上更加强调艺术需要而不是实体参照。人在整个绘画的审美活动中其主动性由此而知。

由于这样的布局观，不可言传的“道”也在艺术之“象”中得到了较为具体的体现。魏晋之际常将空灵玄远当作“道”的表征，虽然空灵玄远也是一种不能具体描述的境界，但这

种境界却可以通过物象的有意组合而产生，造就出一种依于物象又超越具体物象的似像非像的玄远境界来。这种自由的、能动的、可依“意”改变的组合方式的发现和认可，在很大程度上要归功于顾恺之等画家对绘画平面构成观念的进一步认识与创造性运用。只有将汉代那种为创造热烈的气氛而不顾一切地拓展所有物象的气概转化为布局的刻意追求时，才能使“以形媚道”的自觉表述成为可能。

《洛神赋图》在构图上有一定的代表性。

由于特定的情节要求，画面上的形象一般要紧扣情节的发展，按照情节的推进把不同时间出现的人物巧妙地安排在同一幅画面上，这实际已意味着对具体时空的突破。西洋绘画一般受制于具体时空的真实，而中国绘画则比较尊重画面发展的“真实”。为了最大限度地表达内容，就像主动安排物象以求最大限度地创造理想的“玄远”境界一样，通过对物象上下高低的位置安排，在时间的进程中，依照人们“视觉”的调节规律，一张一弛、一起一伏地把观赏者的注意力集中到画面的主要部位；而且，在最热烈的部位出现之前，往往要将观赏者的心境平静放松一下。《洛神赋图》的重要部位是“腾文鱼以警乘，鸣玉鸾以偕逝。六龙俨其齐首，载云车之容裔。鲸鲵踊而夹毂，水禽翔而为卫”一段，此段之龙及文鱼、鲸鲵等动态均极奔放生动，云车、云气都作飞驰状，是一个狂放的如醉如痴的场面。而在此之前和“屏翳收风，川后静波。冯夷鸣鼓，女娲清歌”的热闹场面之后，则设置了一个作为心理调节的安详宁静的场景，即《洛神赋》原文中在“屏翳收风”之前的“进止难期，若往若还。转眄流精，光润玉颜。含辞未吐，气若幽兰”，画面上曹植和洛神脉脉相对，欲言还休。这一场面，绘者从原文的在前移为画幅的在后。这种有意改变情节发展顺序的作法，目的只有一个：从“屏翳收风”



的热闹直接转到"腾文鱼以警乘"的激烈飞扬，张而不弛，观赏者容易疲倦，而且不能突出"六龙俨其齐首，载云车之容裔"的令人悲馈的离别场面；只有在两个热烈的场面之间插入一个安静的片段作为调节，观赏者心理上才能得到平衡。从图中可见，这宁静的片段上只简单地画了几株柳树、几个动态很少的静立者；洛神也一反那种飘飘欲仙的婀娜姿态，只是低头文静地呆着，连淡淡的几笔应是流动的水纹似乎也静止了。画面只有近景，中远景都略去，剩下一片空漠的似乎带着淡淡哀愁的无尽空间。而随着观赏者的向后展开，一个惊心动魄的场面就展现在面前，这就是"六龙俨其齐首"的一段。接着又是一个"冀灵体之复形，御轻舟而上溯。浮长川而忘反，思绵绵而增慕。夜耿耿而不寐，沾繁霜而至曙"的相对宁静的场面。经过这片段的休息，最后在"揽騑辔以抗策，怅盘桓而不能去"中结束。画面上数马引车急驰，车中曹植恋恋不舍地回过头来，绝望地看着逝去的洛川。至此，观赏者的情绪已被调动到非常奇妙的境地，虽不如"六龙俨其齐首"时的激烈飞扬，但又比那更令人不堪以至于不忍掩卷，而"遗情想像，顾望怀愁"，不得不再看一遍。如此，卷轴画的长久欣赏、品味的价值才能体现出来。这样布局的结果，从画面中物象位置的上下安排上，获得了纵深的远近感觉；左右安排上，则注重人的情绪变化，在时间的流动和空间的拓展中引导并调节、平衡人的既空灵玄远又有一定起伏的心境。

同样，在《女史箴图》中，这样的布局观念亦得以充分体现。

《女史箴图》画面的形象设计及动态虽全依原文图解，但由于原文情节分段，连续性不强，它的构图就不像《洛神赋图》那样把全书局限于一个具体的地点和一段连续的时间上，而是按每段的情节进行较随意的组合。这种自由的构图形式

较好地体现出另一类构图风格。图中每一段均有自己特定的情节，如“玄熊攀槛”一节，即是按《汉书·外戚传》里“建昭中，上幸虎圈斗兽，后宫皆坐，熊佚出圈，攀槛欲上殿，左右贵人、傅昭仪等皆惊走，冯婕妤直前当熊而立”的情节设计的。画面上动物、人物位置关系及神情都各得其所，无可挑剔，全图各段也莫不如是。只是段与段之间的情节性的联系，是由绘画性来实现的。全图靠了人的趋向、神情之遥对以及衣裾飘扬方向的“势”，联系松散的各个情节，组成一个有机连贯一气呵成的整体，从而使几个枯燥的说教故事变为一幅可供人欣赏品味的艺术品。在画面整体布局上，“势”的取向及均衡非常重要，尤其是长卷，需要紧紧抓住披阅者的心。在“道罔隆而不杀”的题字之前，画中人物趋向的“势”基本向左；题字之后的山木日月基本趋中，此段所处位置较接近画面的中点；山木日月之后是跪而引弩的射者，势向右；此后趋向则左右相参，起伏变化；至末段“女史司箴”，一女官持卷端立而书，其势略向右方，最后是二姬偕行相顾而向右走，似从画外走入画内，全画结束。始披图卷时，观赏者顺势从右向左进入画中；继而起伏变化，牵引情绪；最后是由左向右回旋，似书法的回笔护尾一样，将势仍蓄于画中，使全卷精力饱满、气势回旋，因而也使得观赏者不忍掩卷。

至此，品味的已是绘画的形式而不是那教化的内容了。绘画之脱胎于说教而蔚成大国，当赖于此。正是由于这种布局上的安排，才得以将绘画从状物、录形、记事、表言等功能的桎梏中解脱出来，引导人们去品味那外部无限的世界与内心无限的情愫，并在重视人的感情经验与物的总体特征上统一成空灵玄远的境界，“象”在其中，“道”亦在其中，“文”在其中，“人”也在其中了。就此而论，这种布局观念成为中国绘画构图的基本原则是必然的。



顾恺之在绘画上所创立的新的风骨气韵与用笔法则，以及位置构图观念上的改造，成为了中国绘画发展中一个关键的转折点，对当时及后世不少画家都产生了极大影响，其中陆探微是最为重要的一位。

陆探微是顾恺之的学生，其生卒年代不详，《宋书》、《南史》均无传，大约生活在东晋末年至刘宋时代。《南史·伏曼容传》称陆为“吴人”。张彦远《历代名画记》谓宋明帝刘彧在位时(465—472年)陆“常在侍从”，而顾恺之卒于公元405年前后，就时间推算，陆没有可能直接从顾学艺。画史中所载的师承关系，当是指匠作中的传授派别及师承中的门户流派，这种风气在技巧性很强的绘画中更为明显。顾恺之所处的时代，正是一个强调师承关系的时代，他亦有总结经验类似教材的著作《摹拓妙法》传世，可见他的确起了师授的作用。陆探微师顾恺之，也如顾恺之师卫协、卫协师曹不兴的关系一样，只是一种绘画技巧甚或风格上的师承关系，拘泥于具体师生关系的理解是大可不必的。

陆探微生平亦不可详考，只知他在当时就已经画名满天下。当时所有的绘画题材，他可说是无所不能，尤擅长人物、神佛、兽禽、风俗等。谢赫在《画品》中将他列为第一品第一人，称他“穷理尽性，事绝言象，包前孕后，古今独立”，对他敬佩得五体投地。他的作品当时流传极广，但到了唐代，诸书著录已不满百件，宋代仅存一幅《文殊图》，元后便不见诸记载了。自南朝至唐代，见过他作品的美术评论家都极推崇他画的人物“极其绝妙”，“令人懔懔若对神明”。从史料的零星记载看，他的用笔遒劲有力，精利润媚，新奇妙绝，“劲利如锥刀”。他也曾仿王献之的“一笔书”而作“一笔画”，功夫颇佳，虽然画风仍属纤毫细密，但却不失生动的一面。谢赫认为“六法”皆备的画家只有他与卫协二人，画史中有时甚

至将同一件事或某件作品时而记录在陆探微名下，时而又记录在卫协或曹不兴名下。可能他的画风与曹不兴、卫协有一脉相承的相似之处。作为一代绘画祖师，他虽名盛一时，却未留有任何著述，甚至连片言只语也无存，可见他仍是偏重于绘画技巧上精练的画家。[5]

从《历代名画记》所著录陆探微的七十多件作品看，除《捣衣图》、《蔡姬荡舟图》、《诗新台图》、《斗鸭图》、《叙梦图》之外，其余大都是时人和古贤的肖像画，古贤像大约也只有十幅。如此之多的时人肖像既说明当时人对“写真”的重视，也说明了陆探微在时人心目中的形象和地位。他虽侍从宋明帝，但时人仍把他当做一个肖像画家看待，可知他在面相的肖形描绘上、形体的风度表现上，都极为擅长且有独到之处。

陆探微和顾恺之相比较，最大的不同是文化修养上的差距。顾是个全才，更重视文化上各方面的锤炼，陆则是个“丹青之妙，最推工者”的老画师。尽管他师承顾恺之，但他的才气、禀赋、创作环境和氛围使他只能发展顾恺之精细的一面，并以这方面的成就适应时代的审美时尚，得到王公贵胄的青睐，并博得时人的尊敬及后学的推崇。

齐、梁之际，对顾恺之和陆探微的评价尚有分歧，而唐代以后二人都受到众口一辞的赞誉。陆探微从顾恺之的作品和画论中继承发展了所谓“秀骨清像”的绘画风格，并把它进一步明确化、规范化、程式化，从而形成了中国绘画史上的第一个以“形的特征”而决定的风格流派。

陆探微受顾恺之的影响，他所作的大量的时人写真也当是以“瘦形”而骨气洞达、风度翩翩为特征的，于是才有“陆得其骨”之称。“骨”既指“瘦形”的人面部磊砢而有节目的骨节，又是为人“岩岩若孤松之独立”赖以立形的形体之“骸”。前者是裸露的，后者是“制衣以幔之”的。故身体之“骨”又



与飘然翻动的衣衫饰物相表里，或曰身体之“骨”又直接表露于具体衣褶纹的转折中。对“骨节”的重视抓住了人赖以立形之本。只有具备了正确的“骨节”，才能描绘出丰满而不臃肿松弛的有弹性的肢体和面貌，塑造出各具特色的形象来。这便是盛唐时典型人物造型之源。

由于顾恺之、陆探微对绘画的创造性发展与深刻认识，绘画从理论到技法都产生了飞跃，造型元素与创作观念都促使绘画自觉地独立出来，渐成为最高层次上的文化表率。人们将顾、陆视为中国画家之祖，是恰如其分的。

注释:

①关于顾恺之的生卒年，又有345—406、346—407、341—402、343—415等诸说，此处依俞剑华考证。

②此事未见于《晋书》本传，唐张彦远《历代名画记》、许嵩《建康实录》中所记，均转引自《京师寺记》，而记事各有出入。

③三篇画论的名称，自唐张彦远《历代名画记》论、录舛误，历代因之，多作《论画》、《魏晋胜流画赞》、《画云台山记》。近世学者颇疑，各有考订，莫衷一是。此处订名，详参陈绶祥《今存顾恺之画论的辨名》，载《美术史论》1982年第2期。

④有关顾恺之生平研究著述颇多。今人俞剑华、罗未子、马采、温肇桐研究颇详，有《顾恺之研究资料》、《顾恺之研究》等可参考。

⑤《洛神赋》为三国时代著名文学家曹植所著名篇。今所见《洛神赋图》均为卷轴画，布局大同小异，本画所选为故宫藏第一本，高27.1厘米，长572.8厘米。依曹植《洛神赋》情节绘制而浑然一体。

⑥《女史箴》为晋张华所作。“箴”为寓规谏之韵文。史谓张华以此讽谏贾后。现存《女史箴图》依文而作。

⑦《列女仁智图》依《古列女传》而作。现存《列女仁智图》画有男子15人、女子9人、童子4人，共计28人及车辇等物。该图高25.8厘米，

长470.3厘米，主要人物有邓曼、楚武王、许穆夫人、卫懿公、夫人、曹僖、负羁妻、叔敖、叔敖母、晋伯宗、毕羊、卫灵公、夫人、蘧伯玉、羊舌大夫、叔向、叔鱼、晋范氏及二子等。

第三章　山水画的出现

一　山水题材的发展与山水画的出现

山水作为绘画题材，其出现在新石器时代的彩陶和岩画即已开始，到秦汉时期的画像砖石及墓室壁画中也时有出现。但在当时作为图符或作为宣教故事的衬景，其意义和功用还仍然处于并不引人注目的地位，并未与人类个性才情的自觉表现与要求发生直接联系。匠作的描绘手法也只能使其处于图示式的表现样式，这种样式一直延续到魏晋时期。渐渐地，随着魏晋南北朝时期个性的自觉和新的绘画功能观的确立，由技艺师承而产生的不同功用与手法的绘画派别亦被新的绘画要求中各自的才情性貌、禀赋擅长所造就的艺术风格所取代。这种情况下，晋宋之际由玄学的盛行所导致的个性自由和向自然的贴近，正为绘画中山水题材的逐渐突出和独立创造了精神上的条件。

据《历代名画记》载，东晋时期顾恺之有绢本画六幅，其中图有山水等题材，戴逵有《吴中溪山邑居图》，戴勃有《九州名山图》等等。画迹虽不复得见，但从这些画的名称来看，大约已经是以山水作为主要题材了。就顾恺之《画云台山记》来看，其山水也不再是处于简略的陪衬，而是在形、色上都有较明确的要求，成为画面上重要的描绘对象了。从东晋到刘宋时代，山水画已经逐渐完成了其独立的进程。独立的山

水画和自觉的山水画论在魏晋以后出现，反映出中国古代山水意识以及相应审美观的变化，也体现出中国绘画自身发展的性质和规律来。

《论语·雍也》曰："知者乐水，仁者乐山。"这是一种道德的比附，即比德于山水。《老子》八章曰："上善若水，水善利万物而不争，处众人之所恶，故几于道。""几于道"即与道相若相近，这是以可见的水来比附玄远的道。富于艺术精神的庄子执著地追求逍遥遁世、"独与天地精神相往来"以及"心静"之境界，《庄子·天道》曰："水静犹明，而况精神?"隐遁到空灵清静的自然山水中，涤除尘世的私心杂念，而后能玄览静观，故《庄子》一书里，圣贤高士多是名山中人。

汉代尚神仙方术，《山海经》中初露端倪的先秦人对神山仙境的崇拜，此时被进一步神化并托之丹青。这在当时的文学作品中亦有反映，如王延寿的《鲁灵光殿赋》即描写了所见"图画天地，品类群生，杂物奇怪，山神海灵"的鲁灵光殿壁画。出土的这类题材的汉画像砖石所见亦多，如河南郑州新野出土的《西王母》画像砖，画面山峦重叠，林木森然，西王母端坐于峰巅之上，金乌、玉兔、九尾狐等神兽布列其间。这种神仙山水的兴起，又与汉以后道教的流布相关。及至晋顾恺之的《画云台山记》，则是取材于道教传说中张天师借考试而度化弟子王长、赵升的故事。

然而独立的山水画并非可以简单地从神话、道观里获得，更远非从神山仙境中脱胎出来，而是在人文的精神中、在山境水情的体悟中"澄怀味像"得以成就的。魏晋时人雅好山水之游，应目会心于其中，纵神驰情而深入玄远的境界，往往流露出超然的情怀。王羲之《兰亭集序》写得何其好，从中可窥豹一斑：

此地有崇山峻岭，茂林修竹；又有清流激湍，映

带左右，引以为流觞曲水。列坐其次，虽无丝竹管弦之盛，一触一咏，亦足以畅叙幽情。是日也，天朗气清，惠风和畅，仰观宇宙之大，俯察品类之盛，所以游目骋怀，足以极视听之娱，信可乐也。

又《世说新语·言语》载：

简文入华林园，顾谓左右曰："会心处不必在远，翳然林水，便自有濠、濮间想也，觉鸟兽禽鱼自来亲人。"

王子敬云："从山阴道上行，山川自相映发，使人应接不暇，若秋冬之际，犹难为怀。"

这类山水之游与游山水之论的文字，几乎在魏晋时代的每一种著作中都可摘引出来。这种对山水的亲近，是如此主动自觉，使得人们从山水中获得的已不再是一种被动的接触，而是一种能发之于声、诉之于笔的启示。正如阮孚在读郭景纯的诗句"林无静树，川无停流"后所言："泓峥萧瑟，实不可言。每读此文，辄觉神超形越。"《世说新语·赏誉》中还有一则故事：

孙兴公为庾公参军，共游白石山，卫君长在坐。孙曰："此子神情都不关山水，而能作文？"

这简直将山水之好当成"文"的前提了。山水与"文"有了一种亲切的默契，于是，山水诗、山水画在魏晋南北朝的出现自然是情理之中的事了。

从孔子到老、庄，再到魏晋名士的"游目骋怀，足以极视听之娱"，山水之游中的仰观俯察由比德的道德体会、哲学的领悟、心灵的寄托而与世推移，嬗变为萧散超脱的情怀，终于在魏晋南北朝化入"文"中，获得了审美的、艺术的观照，这是山水画在魏晋独立出现的广泛背景。因此，虽然在绘画中山水几乎是中华民族之亘古题材，但独立的山水画却未能

因此而产生。农业社会孕育的天地观、五行说当然会成为山水题材的最好解说，但是，当题材被功利左右时，它们也就失去了独立发展完善的可能。魏晋时代的人生，从山水之境中找到了人"情"之负载，魏晋时代的绘画，又从山水题材中找到了"形色"之负载，这正是山水画在中国独立产生的两个关键。

长期以来，人们将山水画作为中国画特有的题材种类来分科的作法虽然重视了问题的一面，但却没有从根本上认识到题材的趋向选择是绘画发展的结果、是绘画基础语汇扩展的要求付诸实践的结果。作为独立题材的山水画，可认为在晋末到宋初之际已初步形成，但山水画得到充分发展，则要到南北朝后期至隋唐之际了。山水题材被重视有各种因素，乐山乐水的古训与游山玩水的时尚，道家的仙山琼阁与隐逸的世外桃园、诗人的寄情山水与文士的宴饮园林、政客的山中宰相与名士的啸傲江湖等等，都多少对山水题材赋予过文化使命。但是，在绘画发展的过程中，我们更应注意到"山水"被作为画家主体选择的必然语汇的意义。实际上，以山水作为题材的绘画作品，在汉画中已不只一处可见。但是，在绘画中将山水作为形象的基本语汇使用，致使山水能作为独立的绘画语汇发展完善，完成"以形媚道"的作用，则始自魏晋。对绘画本身规律自觉的认识，是人的文化进步的重要标志之一。当绘画主体处于被动状态中时，绘画题材的变动性特征是弥补绘画可视性功能局限的重要手段，因此，早期绘画作品中的神灵怪异题材较多。随着主体的自觉，人的形象被作为绘画题材受到重视，而当主体能自觉地把握绘画的基本特征之后，用这种审美眼光来选择被动题材去化被动为主动时，单纯的趋向题材便不再妨碍绘画的表达，山水作为一种绘画语汇被确定也就成为一种可能了。魏晋以降中国绘画

主要题材的扩展方式，其原因当离不开这一点。

正因为有了这种悟性，山、水本身才在用笔的支配下，成了能以形象体现精神的对象。顾恺之有过对山水精神的描述，他在《虎丘山序》中写道："虎丘山者，含真藏古，体虚穷玄，隐嶙陵堆之中，望形不出常阜。至乃岩崿，绝于华峰。"[①]他在《观涛赋》中又写道："涛之为体，亦崇广而宏浚。形无常而参神，期必来以知信；势刚凌以周威，质柔弱以协顺。"[②]在这些描述中，可见魏晋之际对山水形象的理解已与察神体道联系起来，因而在山水的描绘中，当然会逐渐追求有别于"伸手布掌"、"人大于山"、"水不容泛"的描绘方式了。一般来讲，对山形的描绘，更多要借助于"玄远"的境界来强调可"至"与"体虚"的关系，使之有别于可"望"之"常阜"。从一些魏晋画壁与《洛神赋图》中可以看到，画者往往以山与山的不同位置排列而将画面推向纵深之境。《女史箴图》中"道无隆而不杀"一段则完全没有重叠的山与山的排列，而由曲折的用笔与劈面而起的山形衬托日月之高远，以山中的碎石、小溪、山泉、动物体现出山形的深广来。这里有一种山形之中求其远近的感受，同样表达了一种"玄远"之境。这类画法我们在敦煌第285窟等稍后的壁画景物中也可发现(图18)。而当这两种方式相互交融使用时，如展子虔《游春图》那样较成熟的表现方式便出现了。

对水的描绘也产生了成熟的描法，组成有一定动势的"线群"，以体现不同情境下的不同感受。将"刚"、"凌"、"威"、"柔"、"猛"、"弱"、"顺"、"协"等不同的"水性"化做人形之笔，起到了察情体道的作用。我们仅从《洛神赋图》有关水的描绘中，就不难感觉到它们与画面要求配合的或凝重或飞扬、或沉静或喧豗的气氛。其中"睹一丽人，于岩之畔"时那宓妃脚下水流的湍急之势，"或戏清流，或翔神渚"的神女



图18 《五百强盗成佛图》（部分） 敦煌285窟 西魏

起舞时如微风鼓浪的翻腾澎湃之意，"动朱唇以徐言"时水波的回旋转滞之情，"鸣玉鸾以偕逝"时那激波扬涛之态，似乎都被水的描绘表达出来。山、水作为绘画中的基本形象，已发展到了新的阶段，它们被作为独立语汇而使用是势所必然的，这正是山水画独立的必经之途。

二 早期山水画作品

晋、宋之际可以说正式出现了以山水为主题的绘画作品，但由于年代久远，现在没有一件那时期真正的山水画作品流传至今。但据画史记载，那时有一些以画山水见称的画家，如东晋戴逵，《历代名画记》记其"画古人山水极妙"；戴逵子戴勃，孙畅之在《述画记》中亦谓其"山水胜顾"；南宋宗炳、王微亦好山水，并作有著名的两篇山水画专论《画山水叙》和《叙画》；另有南梁萧贲亦曾于扇上画山水等。此外，画史中还记录了那时的部分山水画作品，如戴逵有《吴中溪山邑居图》、戴勃有《九州名山图》、《风云水月图》、宗炳有《永嘉邑屋图》、顾景秀有《树相杂竹怀香画》等。尽管这些作品已经失传，使我们无法真正直观地看到山水画产生初期的完整样式，但在顾恺之的《洛神赋图》中有大量的山水背景，《女史箴图》已有一段基本全由山水构成(图19)，还有敦煌壁画等大量石窟壁画中也有许多山水图画。也许这些非专门山水画中的山水样式并未脱离在此之前画中山水的功用与面貌，但其在山水画产生之后的时代，尤其在顾恺之这样已从民间画工中游离出来的带有士大夫气的画家作品中的山水，不能不受到当时山水画的影响，从而使我们在一定程度上可以推断那时期真正山水画的面貌。

对于面貌庞大而复杂的真实山水，中国人一开始就在其



图19 《女史箴图·猎鸟》 顾恺之 东晋



图20 《游春图》 展子虔 隋

中赋予了极强的人的观念，并以极单纯的用笔和造型描绘它。而当自然山水开始成为人的自觉描绘主题之后，并不能一下子从原先对自然的和画中的山水的认识中脱离出来，因而仍然表现为很大程度上的造型延续性。这方面的特点主要在于：就山水树木和人物的大小比较，是呈现"人大于山"的面貌；就描绘时的笔法来说，仍然使用近似于画人物时的游丝描线法勾画内外轮廓，没有刻画山石及树干纹路的皴擦，画水也全部用线勾画水波纹，没有采用大片留白的方法；树木形象与山石比较也较大，主要表现左右伸展的平面形象，如"伸臂布指"；用色晕染也较为工细，依山势起伏而有浓淡变化。总的来说，这时期的山水画法与当时人物画法并无根本区别，仍然保留有一定的匠作法度与规则。但是，这种山水程式上的延续性中已经隐含有对于人的意义和价值上的变化，它不仅已由原来的画面中作为人物活动场景或陪衬地位上升为画中主体，而且在其本身的变化起伏布置中包含着画家的亲和感情和所寄托的人格意志，而这必然会导致画家对其描绘的更加重视。这种重视的结果，一方面已往的程式在其延续的同时会不断得到突破与拓展，例如山石树木与人物的比例方面前者不断被增大，"伸臂布指"之状的树木也会因自然界的千变万化而变得姿态更加丰富；另一方面是原来较单调的笔法也会因自然事物复杂的形象以及所造成的对人的不同感觉而变得丰富起来。这些变化的结果，虽然我们不能用当时完全意义上的山水画得以证实，但可以通过其后的隋代展子虔《游春图卷》(图20)所描绘的山水样式得以了解。尽管如《游春图卷》中的山水样式仍然没有脱离古朴的匠作法度，但与非山水画中的山水比较起来，其所具有的多方面的历史变革意义仍然是不能被否定掉的。

第四章　中国画理论体系的形成

一　传神论的形成与发展

魏晋南北朝是艺术观念自觉的一代。观念的自觉诉诸文字是魏晋艺术理论的成就。魏晋以后系统化了的绘画理论，不仅涉及以往“匠作”中技、巧、艺、法、工、用、器、材等问题，更重要的是将绘画理论扩展到了意、趣、理、道之范畴中，从而使绘画理论具有了更广泛的文化意义。对绘画的认识融入了对人生的认识，绘画理论体系的形成及其恒稳发展便成为必然之势了。

在魏晋南北朝绘画理论体系中，“传神论”的形成与确立具有重要的意义，它不仅标志着绘画功能观在这一时期的发展与转变，而且象征了传统的哲学理论在审美意义上的进一步拓展。

中国文化在周代可算是一次总结，这使周代的文化理论具备一定规模。“铸鼎象物，百物而为之备，使民知神奸”，周代以来这种造型艺术观念重视的是绘画的礼教功用，它影响了后来整个文学艺术。“郁郁乎文哉，吾从周”的提出，表明以孔子为代表的儒学对周礼知之深而爱之切。三代以来，文字尚未统一。典册多以图像辞藻并重，故而其中的“文”当是泛指图像典籍。是物象表现出来的一种“纹饰”，颇有更多的“纹”的含义，传统绘画之主要功用当属此范畴。孔子说“质胜文则野”，其所谓“文”，看来还是讲究一个“礼”字。绘画



既应用于礼教、不过是“设色之工”而已。礼教是要讲正名定分的、绘画属于百工，自有种种尺寸之制、阴阳之数。伏羲掌矩，女娲执规，规矩之下，物象之中，自然是犬马难图、鬼魅易作，从而形成了一种好纹饰、讲法度、重存形的绘画审美要求。

由汉而魏晋，尽管陆机也说“存形莫善于画”，但是后人更重他的“诗缘情”说；顾恺之也画《女史箴图》、《列女仁智图》，可是却评“尊卑贵贱之形觉然易了”的《小列女》“不尽生气”。周以来的传统绘画观念在魏晋被动摇了。汉魏之际，天下多故。曹操举孝廉出身，后来却挟天子为乱世奸雄；阮籍说“礼岂为我设邪”；到南朝刘宋的山阴公主，则是淫恣无忌、大大方方向皇上要求“均平”，得赐面首三十。若再寄希望于《列女传图》以成教化助人伦，不免尴尬可笑了。“天地无终极，人命若朝霜”，是魏晋时代共同的感慨。作为魏晋文化主体代表的魏晋名士，多是抱着“使我有身后名，不如即时一杯酒”的态度，终日饮酒抚琴、神游清谈，求的只是赏心悦目畅神而已。倒是在这种生活中成就了一种艺术的人生态度和有别于传统功利性的审美精神。

这样，哲学作为时代精神的精髓，在理念的深层，便对审美观念的变化发生了重要的影响。

魏晋玄学是正始年间伴随着辨明哲理的清谈风尚发展起来的。魏晋名士们的玄谈，究心名理而鄙薄世务，口尚玄虚而忘乎形骸，但言道、理、神、气，耻论器、物、形、象。是有“名”无“实”的哲学思辨。重形而上之道，轻形而下之器，这是魏晋玄学最根本的哲学致思趋向。这一重一轻，决定了此期对传统哲学所作美学诠释的性质。只有在这种由器入道的讨论中，理论本身才会进入“名”存“实”亡的“纯理论”境界，才会导致对认识结果之间那些规律的进一步揭示。

原来具体而微的绘画理论才可能上升成具有美学特征的哲学理论、成为不依法规而相对独立的真正的艺术理论而具有永恒的价值。

因此，虽然玄学以“注老庄”为表现，实则以“老庄”之哲学注艺术之人生，而显现出永久的理论价值。“河出图，洛出书”以及《周易》的八卦爻象等等，是天文地理、物迹人伦种种关系的表象，至汉代演成一套图符谶纬，尽管很有些诡秘，总也是象因意作、意在象内。汉末魏初，王弼等人摈落爻象、不拘章句而着意附会义理，得其意而忘其象，成就了一种玄远通脱的学术，并直接导引出魏晋最重要的美学主张。

“得意忘象”的主张可以溯源到庄周，《庄子》说：“筌者所以在鱼，得鱼而忘筌；蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；言者所以在意，得意而忘言。”魏晋玄学以老庄为本解经释典。王弼在《周易略例·明象》中说：“象者所以存意，得意而忘象”，“存象者非得意者也”，“忘象者乃得意者也”，“得意在忘象”。“象”是有形有迹、可见可察的表征，“意”则是无形无迹只可心会的义理。“得意忘象”有重意轻象的倾向，这是玄学致思趋向的逻辑必然。因其能体现玄学的哲学性质，能贯彻玄学的致思趋向，遂成为玄学的基本为学原则。王弼摈落爻象究穷玄理，陶渊明“好读书，不求甚解，每有会意，便欣然忘食”，谢安石称道支遁解经“如九方皋之相马，略其玄黄，取其俊逸”，都是深得其中三昧的例子。

“得意忘象”不独为一种玄学方法，而且在魏晋名士中成为他们立身处世的原则：读书求究心玄理而不必拘于辞句，行事求意气萧爽而不泥于形迹，身居朝堂而心在山林，越名教而任自然。这些都是“得意忘象”的态度。嵇康《赠兄秀才入军诗》云：“目送归鸿，手挥五弦。俯仰自得，游心泰玄。嘉彼钓叟，得鱼忘筌。郢人逝矣，谁与尽言。”这种放达超脱

的人生态度本身就已经蕴涵了艺术的气质和审美的心胸，其所本的“得鱼忘筌”、“得意忘象”理论，在思想上也体现了深刻的艺术理解和高远的审美境界。南朝宗炳说：“夫理绝于中古之上者，可意求于千载之下；旨微于言象之外者，可心取于书策之内。况乎身所盘桓，目所绸缪”，于是“画象布色，构兹云岭”，“畅神而已”。这是“意象”关系认识在艺术理论中的进一步发挥。它使山水画的出现一开始就体现了意求心取神畅的审美追求。

“得意忘象”体现了审美关系中审美主体的能动性。将审美活动统一于主体身上，这才有可能将审美上升成为一种与人生有关的、真正的文化陶熔，才可能做到艺术活动中主体的真正自觉。王弼说：“存象者非得意者也。”所谓“存”，是拘泥、局限、停滞的意思。“象”表现为可见可闻的具体形态，必受制于“物”。而“意”表现为可虑可思之抽象道义，当主宰于“我”。如若泥滞于象，泥滞于具体对象有限的外在形式如形、色、音、容，就不可以得“意”，不可以获得审美主体之升华。相反，只有超脱“象”的外在形态，才能得“意”，也才能达到一种“物”、“我”两忘而“心”、“理”犹存的真正艺术的审美境界。故而当时王廙就有“画乃吾自画，书乃吾自书”的精论，与“吾余事虽不足法，而书固可法”的认识。其后王僧虔论书亦有“神采为上，形质次之”的论断。后来如菩提达摩主“不立文字，直指人心，见佛成性”的禅教，以及唐代皎然《诗式》所说“但见情性，不睹文字，盖诗道之极也”这类论断，其中的“心”、“理”已是物之极则与文化之准则，它们正是中华艺术理论恒久卓立之骨骼与精髓。

对“象”的外在形态的超越，是通过“忘”来完成的。“得意在忘象”，一个“忘”字，包含着深刻的哲学理解和真切的审美态度。魏晋所谓名士中，有“达”者，有“作达”者，达

者为真名士，作达者为假名士。同样，“忘”是不可以“作”的。忘，从亡从心，即无所用心。人不可以企望用心去忘却，“忘”应是不包含任何刻意的意念，然而恰恰在此一“忘”字上方能得真意。“无心”中的“有意”正使人进入了自然规律之中，使主体完全进入了自发的自觉状态。这正体现了老庄哲学中“无可无不可”、“无在无不在”之“道”的精神。陶渊明《饮酒》诗云：“采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。此中有真意，欲辩已忘言。”这样的天真自然、超远萧散，是中国艺术的真境界。

“得意忘象”的问题，实质上是哲学基本问题在魏晋时期人生的具体磨难中、文化的深刻认识上而造就的新的结论，它所提出的“意象”问题更直接地牵涉到主客体的文化关系问题。围绕着对“意”、“象”等问题的思考和对艺术自身本质规律的探究，掌握和代表着魏晋文化精神的文士才子，于诗、书、画、乐诸艺术理论，皆有所著述。如文学理论有曹丕的《典论·论文》、陆机的《文赋》、刘勰的《文心雕龙》，钟嵘的《诗品》，音乐理论有嵇康的《声无哀乐论》、阮籍的《乐论》等等，而其中关于绘画的系统理论探讨，是从与“意象”问题直接关联的“形神”问题入手的。

在先秦的哲学讨论中，已提出了形神的依存关系问题。至汉代《淮南子》一书，更多留心形神的贵贱、重轻问题。《淮南子》主张神主形从，“神贵于形也。”又云：“画西施之面，美而不可说；规孟贲之目，大而不可畏。君形者亡焉。”“使但吹竽，使工厌窍，虽中节而不可听，无其君形者也。”艺术中徒有形貌声色而无君形主形之“神”则了无可观、了无可听。这已经认识到了“君形者”在艺术中的主导地位。

在魏晋一代特殊的文化背景下，《淮南子》于只言片语中透露出来的形神观在绘画思想上得到了积极的同情和顺理成

章的铺展，玄风所趋，一定是重神轻形的。魏晋绘画理论中的传神论把这一种意识体现得更加明显和充分。而且对于绘画艺术中“神”的表现也提出了精辟的见解，为整个魏晋一代所崇尚，并成为中国造型艺术的基本理论。

从观念的演化上看，“传神论”的提出与《淮南子》中对“君形者”的重视有内在的承继关系；而顾恺之首先就画人物提出的“传神”要求，又与汉魏之际的人物品藻风尚有直接的关联。

东汉人重视品藻人物。汉魏之间，刘邵著《人物志》，其中《九征》篇云：“物生有形，形有神精；能知精神，则穷理尽性”。至魏晋南北朝，品评人物成为时风，特别讲究对神气、风韵的欣赏。一部《世说新语》中，满目“风姿神貌”。

顾恺之出身于士族，与东晋的显赫人物如桓温、桓玄、谢安、殷仲堪等人过从甚密，在名士中以才艺称绝。魏晋名士注重风姿神气的品藻风尚，在顾恺之的人物画和他的对人物画的看法中，反映得很清楚。如《画云台山记》云：

> 画天师瘦形而神气远，据涧指桃，回面谓弟子。弟子中有二人临下，倒身大怖，流汗失色。作王长穆然坐答问，而赵升神爽精诣，俯眄桃树。

又如《论画》云：

> 《小列女》面如恨，刻削为容仪，不尽生气。
>
> 《伏羲神农》虽不似今世人，有奇骨而兼美好，神属冥芒，居然有得一之想。
>
> 《孙武》大荀首也，骨趣甚奇。
>
> 《醉客》作人形骨成而制衣服慢之，亦以助醉神耳。
>
> 《壮士》有奔腾大势，恨不尽激扬之态。

除了强调“神”、“神气”、“生气”之外，顾恺之在论画中

也多提到"奇骨"、"天骨"、"隽骨"、"骨法"、"骨趣"。可见"骨"也是顾恺之注重的一条绘画原则，这实际上保留了汉代人物品评的另一方面要求。汉代的相术中有所谓"骨相"法，相人相其骨，"骨相"反映了一个人品格的贵贱尊卑。"骨相"表明"骨"有一种内在结构、内在品格。顾恺之首先将"骨"与造型艺术联系起来。以"骨"表明人物形容态度的品格，以"骨"来要求人物举手投足的架势，甚至以"骨"来评判整个作品之风格。顾恺之对"骨"的要求，可以看做是由表及里、由外而内、由形化神过程中的造化之法。此一天机后来为"六法"中"骨法，用笔是也"一语道出。

顾恺之的画论中出现过"以形写神"，仅仅根据这四个字就断定顾恺之是主张以"写形"来达到"传神"的绘画目的，那是一种简单化的做法。原文节录如下：

> 其于诸像，则像各异迹，皆令新迹弥旧本。若长短、刚软、深浅、广狭与点睛之节、上下、大小、薄有一毫小失，则神气与之俱变矣。
>
> 人有长短，今既定远近以瞩其对，则不可改易阔促、错置高下也。凡生人亡有手揖眼视而前亡所对者。以形写神而空其实对，荃生之用乖，传神之趋失矣：空其实对则大失，对而不正则小失，不可不察也。一像之明昧，不若悟对之通神也。

这两段话出自顾恺之的《摹拓妙法》一文，不可以离开"摹拓"的宗旨来理解它们。

第一段引文是说摹拓者要"令新迹弥旧本"，不能使拓出来的画与原本有一丝一毫的错脱，否则就会与原作的风貌大相径庭。这里所谓"上下大小"等并不是指绘画过程中的"写形"，也没有当时所谓的"写形"的含义，而是指拓出的画与原作的形状是否相同；这里的"神气"也不是指创作过程中

的"传神"，而是指原作的风貌。

第二段引文则进一步指出原作中长短高下的重要性，也是强调在摹拓过程中，不可改易原作中人物之间的高下阔促而使得他们原来既定的位置不同，使得拓出的画失去了原作的风貌。"荃生"或为"全生"之误。"全生"典出《庄子》，是指"全其有生之理"。顾恺之曾说"不尽生气"，在此文中也有"凡生人亡有手揖眼视而前亡所对者"的话。他所谓的"生"，当是指"活生生"的人所具有的特质，这正是他认为的"神"之所在。"以形写神而空其实对"是不可分割的一个条件命题，其结果是"全生之用乖，传神之趋失矣"。总的看来，顾恺之是在强调人物之间的关系以及动作与神情之间的关系。这种"手揖眼视"的关系的表达对于"全生"与"传神"至关重要，如果忽视了这一点，也就是"空其实对"的话，"以形写神"是不能达到"全生"和"传神"的境地的。可见，顾恺之并不是强调"以形写神"，而是强调不能"空其实对"。

"空其实对"落实到画面中虽然也是属于形象的表达问题，但是"以形写神"之"形"在顾恺之那里是有特定所指的。与"神"相对而言的"形"，是"四体妍蚩"之形，也就是"形似"之"形"。顾恺之所说的"兢战之形"、"尊卑贵贱之形"、"人形不如小列女"、"不见京镐、作山形势者"等等"形"，都是这种含义。绘画艺术发展到魏晋时期，这方面"形"的描绘技法已经渐趋纯熟。他在《论画》中提到的"细美"、"怜美"、"美好"、"美丽"等，都是对于外貌描绘的评价。他把这样的"美丽之形"当成一种技术的标准，将其与"尺寸之制"、"阴阳之数"、"纤妙之迹"相并提，指出这是当时"世所并贵"的。而他自己并未满足于此，他提出"不可惑以众论"而"必贵观于明识"，进一步追求"生气"的表达，追求画出

活生生的人物来，使观者感到“览之若面”。他对那些虽然象形但缺乏生气的作品，认为它们是“虽美而不尽善”。他批评《小列女》画得“不尽生气”，批评《壮士》画得“恨不尽激扬之态”，批评被刺的秦王“复太闲”，而蔺相如则“恨急烈，不似英贤之慨”，批评《嵇轻车诗》画得“容悴不似中散”；而对那些重视了生气表现的画，他就特别推重，他称赞画出了“神属冥茫”的《伏羲神农》一图“居然有得一之想”，称赞“览之若面”的龙颜一像画得“超豁高雄”，称赞在《醉客》一画中“作人形骨成而制衣服幔之”的画法是“亦以助醉神耳”。他赞赏卫协的作品，主要是因为画得“有情势”，就是对于“腾罩如蹑虚空”的《三马》，他也称道“于马势尽善也”。由此可见，顾恺之是特别强调表情及神态的描绘的，这正是原来那些“形”所不能胜任之处。他明白地说过“四体妍蚩本无关妙处”。所谓“四体妍蚩”，正是原来的“形”所要表现的东西，而所谓的“妙处”，才是顾恺之所追求的“神”之所在，这个“妙处”是与“四体妍蚩”没有多大关联的。这种观点，正是与他的老师卫协那种“虽不该备形妙，颇得壮气”(谢赫语)的画风一脉相承的，从北魏孙畅之对于顾恺之“书冠冕而亡面貌”的评价中，也可见此一斑。

顾恺之不满足“四体妍蚩”的形象刻画，而努力追求“神”的表达。他所说的“神”主要是指画中人物的表情神态，这当然也涉及到整个画面中所体现出来的艺术情调和气氛。不过，顾恺之并没有因此而在一般意义上把“神”与“形”对立起来，“传神”的主张与“写形”并不是不相容的。虽然形似之形对于传神无关紧要，但是画面形象“手揖眼视”的“实对”，关系对于传神却有着至关重要的作用。“实对”虽然是在《摹拓妙法》中说的，却不是指摹本与蓝本之间的“实对”，而是指蓝本与摹本中的形象所必须共同遵守的一种手揖眼视的位

置关系。"以形写神而空其实对"就是说只满足于画面中各个形象的形似以求传神，却"改易阔促、错置高下"，使形象之间手揖眼视的位置关系遭到破坏，这样，是不能达到传神的目的的。

为了达到传神的目的，顾恺之对于神情、神态的刻画进行了深入的探讨，总结出"阿堵传神"、"悟对"和"迁想妙得"的理论。

顾恺之特别讲求对眼睛的刻画来表现人物的神态，以达到"传神写照"。在这一点上，他与卫协有着类似的观点。孙畅之《述画》云卫协画《七佛图》，"人物不敢点睛"，那是因为"七佛"是新的绘画题材，其中人物的眼睛是难于表现的。顾恺之也明白眼睛难于表现的道理，为了仔细斟酌，"画人尝数年不点目睛"。画史上还有这方面的记载：顾恺之在替"有目病"的殷仲堪画像时，对殷的眇目作了"明点瞳子，飞白拂上，使如轻云之蔽日"的精妙设计；而他常说的"手挥五弦易，目送归鸿难"，也正与"数年不点目睛"有同样的意思。自古以来，眼睛常被认为是心灵的窗户，尤其是在人物品评极盛的魏晋时期，"观其眸子，可以知人"、"征神见貌，则情发于目"等论调极盛兴，"能为青白眼"、"眼如点漆"、"眼烂烂如岩下电"等有眼神的人不断被标榜推崇，顾恺之要在表现人的神情时注意眼睛的描绘，当然是不容置疑的。正因为如此，他才认识到了"传神写照正在阿堵中"。洛阳出土的汉墓壁画如《二桃杀三士》等，对人物形体描绘是简略的，但双眼描绘却是精细的。以双眼中的小圆黑点的不同位置，表现出人物的视线及顾盼神情。可见在更早的绘画中，画工们已从实践中明白了眼的描绘对于神情表达的作用。顾恺之在前人实践的基础上以及自己绘画实践的认识中，归纳出"阿堵传神"的理论，主动去解决绘画发展中的这一重要的艺术关

键，这是顾恺之在绘画上的一大贡献。

由于顾恺之注意了眼睛描绘的传神作用，因此他也十分重视眼睛与周围事物以及眼睛与四肢动态和面部表情的关系，提出了"悟对"的理论。他所谓的"对"，是指人物神情要有所寄托。他认为"有对"是生人的特征，他说："凡生人亡有手揖眼视而前亡所对者。"前边提到的"实对"，也就是画中人物手揖眼视的具体对象的空间关系。正因为只有活生生的人才会以表情和动态与周围的人和物发生关系，所以顾恺之才强调用"实对"来表现生人的神情。他认为"目送归鸿"难画，正因为目所对的"归鸿"是运动物体的缘故。他认为"有对"是"全生"和"传神"的重要表现手法，所以他很强调要懂得"有对"的道理，也就是所谓的"悟对"了。他说："一像之明昧，不若悟对之通神也。"在这句话中，"明"和"昧"是指色彩的鲜艳暗淡、画面的明朗灰暗或者指人物描绘的清晰模糊等，但都是属于原来那些"写形"的范畴。这种"明"和"昧"的描绘，是不如懂得了"对"的道理那样能达到传神的境地的。这和他所说的"以形写神而空其实对，全生之用乖，传神之趋失矣"正是相同的意思。

顾恺之《论画》中评卫协《毛诗北风图》云：

> "北风诗亦卫手，巧密于精思，名作。……美丽之形、尺寸之制、阴阳之数、纤妙之迹，世所并贵。神仪在心，面、手称其目者，玄赏则不待喻，不然真绝夫人心之达。"

顾恺之赞赏的是"神仪在心"及"面、手称其目"的描绘。"神仪在心"是说神情的表现要靠心思描绘来表达，"面、手称其目"是指画中人物的面部表情和手势适合他们的目光，这正是顾恺之强调的不可"空其实对"和"阿堵传神"理论的具体解说。所以他最后说，只有这样的绘画，才会产生那种



"玄赏则不待喻"(靠心灵的领会去欣赏而不必依靠说明)的艺术效果。再看看现存的传为顾恺之所作的《洛神赋图》和《女史箴图》的摹本，从他对曹子建用手拨开众侍从而与洛神目光相顾盼的手、眼描绘中，从众侍从因未察觉洛神降临那种眼无所视、手无所托的痴滞神态的描绘中，从冯婕妤那种挺然特立、无所畏惧地蔑视黑熊的体态、目光以及武士怒目刺熊的面部表情和眼神的描绘中，再从这些艺术珍品长久感人的艺术效果中，可以更容易明白"悟对"与"阿堵传神"的具体内容，从而进一步理解顾恺之提出的"神"与"传神"的具体含义。

在当时以故事画和肖像画为主要题材的绘画实践中，强调"悟对"是为了更好地展示眼神的力量，而强调"阿堵传神"又必须明白"实对"的道理。顾恺之深知它们有机的必然联系，所以把它们同时提出来，给予极大的重视。它们被顾恺之从具体绘画实践中总结上升而成为传神理论，以求增强画面的艺术表现。如果这些依然还可以看成"以形写神"的话，那么，它正是魏晋绘画中独创的、更新的"以形写神"。此前的绘画，大多只能从描绘动作和姿态来"标志"人物的愚贤和"说明"人物之间的相互关系。只有在顾恺之时代，才重视了面部表情，并通过视线去联系画面各因素之间的相互关系来表现人物的思想感情，不仅作到了画中人物(个人)有神，而且做到画面全局(人与人、人与物之间)有神、生动。他既把范围缩小到面部表情的表现，又把范围扩大到全图各局部相互关系的表现，发展了对人物精神状态的描绘，使对于"形"的描绘产生了一个质的飞跃，进一步指出了"以形写神"的新关键，达到了"尽精微，致广大"的传神效果。

再其次，顾恺之还结合时代的审美风尚改进艺术表现，充分发挥自己的主观联想，进一步研究对象的体态、环境与其

神情风度的联系，提出了"迁想妙得"的理论，使得原来那些仅仅以"状"表善恶的"形"的因素，也有了新的生命，起到了"传神"的作用。

"迁想妙得"出自顾恺之《论画》一文：

"凡画：人最难，次山水，次狗马；台榭一定器耳，难成而易好，不待迁想妙得也。"

"迁想妙得"主要是针对人物画的要求而提出的创作理论，那些有一定结构规矩的"台榭"，是不必"迁想妙得"就可以画好的。那么，顾恺之在实际创作中，又是怎样来体现"迁想妙得"的呢?

顾恺之从对人物表现的需要，联想到对人物所处环境的描绘，强调通过这种描绘来烘托人物的神情。他在画"通简有高识，不修威仪，好《老》、《易》，能歌，善鼓琴"的谢鲲时，认为"此子宜置岩壑中"。他在《画云台山记》中，安排了许多山水树石及飞禽走兽来衬托画中人物。再看看现存的《洛神赋图》中那些弱柳对曹子建迷茫思绪的烘托和那些云水对洛神飘逸神态的烘托，就更容易明白顾恺之在这方面超过其前人之处了。这是他的"迁想妙得"用于实践的结果。

顾恺之也非常注意人物的形体和性格之间的联系。为了画出张天师"神气远"，他选取了"瘦形"的造型；为画出王长的"穆然"貌，他选取了"答问"的姿态。他注意了人的面貌与神气的关系，《世说新语》中记载了他画裴楷时颊上加"三毛"的故事。"三毛"就是用笔在颊上画了三条细纹，这样画的结果，正如在面颊上增加了笔画，它会使裴楷的面颊略微显得下凹而清瘦，这与"画天师瘦形"而表现其"神气远"是一样的道理。魏晋人尚清瘦，"画天师瘦形"，画裴楷颊上加"三毛"，也是一种"迁想妙得"。

以上这些，都说明顾恺之在绘画时，并不局限于一时一

事的具体描绘，而是通过他人他事的感染而体会出此事此物形态上的微妙变化及其作用，进而在绘画上表现出来。这正是“迁想妙得”的具体含义。这一理论已初步论及画家主体的联想(即“迁想”)在表现客体过程中的作用(即“妙得”)，对于绘画创作过程的认识也是一种理论上的提高。

就美术理论来说，魏晋南北朝有两个重心：一是顾恺之提出“传神”的理论并受到特别重视，二是以“澄怀观道”畅神悦情为旨趣的山水画理论得到明晰的阐述。发展到南北朝时代，“六法”以“气韵生动”为首，标志它们的进一步成熟。“传神论”强调具有形而上意义的“神”；山水画论追求山水之中形而上之“道”的观照，其实也是强调意求心取、畅神的审美体验。因此，从求客体之神而畅主体之神，完成了物我交融的要求，确立了中国绘画理论的主心骨。

二　山水画论的贡献

魏晋南北朝的山水画论，从狭义上讲，是这个时代以山水为题材的绘画实践的结果。山水如何“存形”、“察理”、“体道”，成了这一时期山水画主要的探索目的，也成了山水画理论的基本问题。但更主要的是，山水题材的独立，并非仅仅是一个“题材门类分化”的问题。在绘画的基本形式元素的审美功能愈来愈受到重视之际，造就这些形式的用笔、赋彩等技巧，便独立为一种与绘画自身关系更密切而与摹形越来越无必然联系的纯粹之“画则”，绘画题材也在功能上渐渐摆脱了其自身所要传达的那些“语言”的局限。这才可能摆脱现实功利的历史局限，而具有了恒定的文化观念。这时候，题材的统一，便更多着眼于文化的制约，也更多地作用于文化

的造就了。因而从广义上看，山水画论的形成，正是中华绘画理论体系形成之际，第一次对具有“文化”性之独立题材而不是“以物论用”之题材所做的理论探索，其中对绘画规律的揭示不但是中国绘画理论体系得以独立形成的关键，也是中国绘画在此后的中华文化中能占据重要地位与起到重要作用的关键。

此期山水画理论，最早的均散见于各种论画文字中。如孙畅之《述画》、顾恺之《论画》中都有简约论述，多涉及山水的“存形”问题。旧时传为梁元帝所撰《山水松石格》虽属伪托，[①]但我们认为其中保存了一些源于六朝画诀的有关山水画“存形”、“察理”方面的认识。山水画理论中最重要的文献，当推撰成于公元433至443年之间的《画山水序》与撰成于441至453年之间的《叙画》，[②]前者为宗炳的代表作，后者为王微的代表作。

宗炳(375－443年)字少文，南阳涅阳(今河南邓县东北)人，南朝宋画家、理论家，《宋书》、《南史》中均有传。所著《画山水序》是中国现存最早的一篇山水画论。宗炳无意仕途，朝廷屡次辟召皆不就，而“好山水”、“爱远游”。“有疾还江陵。叹曰：‘老疾俱至，名山恐难遍睹，唯当澄怀观道，卧以游之。’凡所游履，皆图之于室，谓人曰：‘抚琴动操，欲令众山皆响。’”《画山水序》中说：“余眷恋庐、衡，契阔荆、巫，不知老之将至。愧不能凝气怡身，伤跕石门之流，于是画象布色，构兹云岭。”可见他“画象布色，构兹云岭”是为了将画中山水作为人来亲近，作为能响应其琴韵的“知音”相待，这时的“山水”才真正成了“画”。其后李白的“相看两不厌，只有敬亭山”、苏轼的“江山如画”、辛弃疾的“我见青山多妩媚，料青山见我应如是”正是一脉相承的中华山水画美学思想之根基。



《画山水序》中的关于山水和山水画的看法，具有极深刻而明显的时代特征，并蕴涵着强烈的民族文化之精神。文中说：

圣人含道映物，贤者澄怀味像。至于山水，质有而趋灵。……夫圣人以神法道而贤者通，山水以形媚道而仁者乐，不亦几乎？

宗炳认为与天地万物一体的山水是有质有实的，而且不徒有形貌，又是"趋灵"的。所谓"山水以形媚道"也是这个意思。山水以其特有的形质冥会于形而上的玄远之道。"趋灵"也就是趋道。

《画山水序》中多次提到的"道"，正是老庄哲学以及魏晋玄学所崇尚的形而上本然。魏晋玄学以"无"为本，然而"无不可以无昭，必因于有"，玄远的形而上本然要借具体的形而下实有才能得以表现。宗炳说"山水以形媚道"，又说"神本亡端，栖形感类，理入影迹"，不可名说、不可闻见、无状无象的"道"、"神"，须借可见的有形有色的山水，通过"感类"而得以体现。所以，他举例说明，古圣先贤们都喜好山水之游："是以轩辕、尧、孔、广成、大隗、许由、孤竹之流，必有崆峒、具茨、藐姑、箕首、大蒙之游焉。"不仅自然山水如此，而且"画象布色，构兹云岭"的山水画也有同样的意义："夫理绝于中古之上者，可意求于千载之下；旨微于言象之外者，可心取于书策之内。况乎身所盘桓，目所绸缪，以形写形，以色貌色也。"山水、山水画是一种"道体"，是道的有形有质的载体，是观道、体道的媒介。"画象布色，构兹云岭"，目的是要"澄怀观道"。魏晋玄学追求形而上之"道"的哲学致思趋向在这里体现得很明白。或者可以说，山水画出现在魏晋这个时代，其深刻的观念根源即是魏晋玄学的这种趋道的致思趋向。

老子曰："涤除玄览"，即涤除心中的尘垢杂念，才能对玄远之道进行观照。宗炳发展了这一思想，认为必须"澄怀"才能"味像"，才能从山水之像中"观道"。他将"含道映物"与"澄怀味像"作为一个统一的过程，也就是澄净心灵、造就一种蕴涵本然之道的胸怀，去体味自然。当主体心中所怀之道通过"画象布色，构兹云岭"的山水画表达出来并与山水中体现着的道相冥会时，艺术感性形式(山水画)的参与便使得对本然之道的体会实现了艺术的和审美的观照。这样，玄学的形而上致思趋向使得山水画在开始出现的时候，就获得了极高的着眼点。与"使民知神奸"的艺术观相比较，山水画"观道"的旨意深刻而高远得多。同时，通过山水画的"应目会心"、"应会感神，神超理得"、"畅神而已"，人的主体精神在与道的冥会中得到了艺术的和审美的发扬，而"观道"又使得在山水画中所实现的艺术的、审美的体验益臻深沉玄远的境界。中国的山水画就是有了这样的着眼点和境界才得以独立并且发扬光大的。

《画山水序》对山水画"存形"方面的取景、构图和造境原则，也提出了重要的见解：

> "且夫昆仑山之大、瞳子之小，迫目以寸，则其形莫睹；迥以数里，则可围于寸眸。诚由去之稍阔，则其见弥小。今张绡素以远映，则昆阆之形，可围于方寸之内。竖画三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥。是以观画图者，徒患类之不巧，不以制小而累其似，此自然之势。"

这里论述了近大远小的视觉现象，解决了山水画首先遇到的以尺素写"千仞之高"、"百里之迥"的构图问题，指出其关键就在于"远映"。远映首先是山水画在平面上构图造境的一种视觉表现手法，但它根本上是依随中国哲理去体现出

玄远境界的一种思维方式。惟其能远，方可以不拘一沟一壑、一木一石，方可以空灵萧爽。会心、感神、体道、得理的结果，正是在这种"远"的玄妙中渐次成就的。

王微(415—453年)字景玄，琅邪临沂(今山东临沂)人，南朝宋画家，《宋书》、《南史》中均有传。王微出身世族，然素无宦情，"常住门屋一间，寻书玩古，如此者十余年"，"兼山水之爱，一往迹求，皆仿像也"。所著《叙画》一文，与《画山水序》为世所并称，是中国早期重要的山水画论。《叙画》中说：

> "图画非止艺行，成当与《易》象同体。……夫言绘画者，竟求容势而已。且古人之作画也，非以案城域，辨方州、标镇阜、划浸流，本乎形者融灵，而动变者，心也。灵亡所见，故所托不动；目有所极，故所见不周。于是乎以一管之笔，拟太虚之体；以判躯之状；尽寸眸之明。"

王微把绘画提高到了一个与《易》象相当的位置。与此相应，山水画的意义并不在于"案城域、辨方州、标镇阜、划浸流"等类似于地图的使用功能，而在于图画者眼中的山水是有形有质、趋灵融灵的。这样，山水之形才会为"心"所动，为"心"所变，在"心"的观照下成为"我"之山水。如此方能够作出"与《易》象同体"的有体有状、言形言道的图画。

"灵亡所见，故所托不动；目有所极，故所见不周。"王微认为山水是一种"所托"之物，其生动之致乃是靠心灵之动变而产生的，即所谓"动变者，心也"。这与宗炳之"会心"有相近之处，却又不仅是一种照应的"会"，而已是一种参与的"变"了，在认识上当是更进了一层，并且还论及山水画视觉形象的构成问题。"目有所极，故所见不周"，这是一个极

简明而又极重要的原理。视觉是有限的，视觉印象也是局部的、个别的、有限的，王微非常通透地点出了这个原理。基于这样的认识，绘画起始就无意去再现、摹仿一定视点上的视觉印象。因此，魏晋以后中国艺术家都不曾为如何表现“所见”而困扰。“以判躯之状，尽寸眸之明”，意思是说将分别的形象（判躯之状）在同一画面内集中表现出来。“目有所极”的视点在这时是不固定的，甚至其本身起始就没有意义，而并不曾被考虑，因此亦无所谓视点的分散变动。变动者只有一件，即“心”。通过心的“动变”，从容地运笔，主动地经营平面上形象的位置与关系，而不拘泥于具体的视象。明白了这一点，“以一管之笔，拟太虚之体”的譬喻就好理解了。

王微旨在高瞻远瞩，以一统万，以可见的笔墨来体现山水之中虚幻玄远的境界。在山水画中，这正需要通过高高在上、“游目骋怀”的“心眼”所获得的感受才得以经营成就。“目有所极，故所见不周”，因而所谓高、远不应当理解为只是视点的高和远；高高在上的是心，游目骋怀的是神，高乃是心高，远乃是“神气远”。

“以一管之笔，拟太虚之体；以判躯之状，尽寸眸之明”，不仅是对绘画观念的进一步阐述，而且反映出绘画要求上的进一步提高。使中国初生的山水画在取象构图、经营造境方面有了自己独特的理解，形成了自己独特的规则和风格。对于后世中国山水画的发展有至为重要的意义。

因此，《叙画》在论述山水画的造型时不更多局限于描绘对象，而将主旨放在用笔方面，强调“画”、“点”这些造型要素的功用：

> 以友之画，齐乎太华；枉之点，表夫隆准。眉额颊辅，若晏笑兮；孤岩郁秀，若吐云兮。横变纵化，故动生焉。



这里进一步论及用笔与山水的关系，表明笔法在山水画中亦开始受到重视。"以友之画，齐乎太华"[3]，是说用笔迅疾，以表现华山的险峻；"枉之点，表夫隆准"，是说用弯曲变化的点来表现凸出如鼻的岩石。"眉额颊辅，若晏笑兮"，则是用人的笑容来形容山水的景致。王微在这里已经把山水人格化，山水之中已寄托着亲切的人情了。这些都被当成了最重要的准则，它们能产生"动生"的效果，这已透"气韵"、"骨法"中"生动"与"用笔"之前奏。

"前矩后方出焉。然后宫观舟车，器以类聚；犬马禽鱼，物以状分。此画之致也"。这里的器"类"与物"状"被明显地放在次要位置，使得山水画在独立过程中，山水作为一种绘画语汇而不再作为一种"器"、"物"被重新认识，而完成了更高级的理论阐述。其中也正与后来"六法"中的"应物"、"随类"有某种关联。山水画在这种要求之下，才会进一步从悦情愉性中产生新的体道目的：

> 望秋云，神飞扬；临春风，思浩荡。虽有金石之乐、珪璋之琛，岂能仿佛之哉？披图按牒，效异山海、绿林扬风，白水激涧。呜呼！岂独运诸指掌，亦以明神降之。此画之情也。

这是一种风动飘逸的山水之情，它不再是金石之乐、珪璋之琛所能达到的，其中更多理念的、情绪的、文化的、心理的照应，这些正是绘画所特有的审美功能所产生的。它较之宗炳"闲居理气，拂觞鸣琴，披图幽对，坐究四荒，不违天励之丛，独应无人之野，峰岫峣嶷，云林森渺"那般的萧爽淡泊、幽然静默，又别是一种气候。但他们对山水画的认识是相通的。

这些，正是绘画理论的精深阐述，其中包含了此期山水画论的精髓。山水画理论的形成，给予后来中国画题材的分

化以限定和启示，也为后来中国画理论框架的确立进行了全面的开拓。

三　绘画品评与“六法”体系

（一）　绘画品评

东汉以来注重人物品藻，流风所及，判定作者作品高下成为魏晋南北朝文学艺术评论的一种主要形式。其中绘画品评著作，东晋有顾恺之的《论画》，南北朝有孙畅之的《述画》、谢赫的《画品》、姚最的《续画品》。顾氏《论画》上文多所涉及。孙氏《述画》至简略。南北朝时期绘画品评及绘画风尚可以从谢赫、姚最的著作窥见大约。

谢赫名不见于史传，《画品》约撰成于公元532至552年。《画品》先在序文中表述“六法”，以为品评的依据。于正文中将自三国至梁的画家27人(按：唐张彦远《历代名画记》所引多刘胤祖、顾景秀两人，为29人，宋郑樵《通志》为28人。)分隶六品，评论长短。

姚最(公元537—603年)字士会，生于梁，历北周卒于隋。其父僧垣为梁太医。姚最闻见广博，尤好著述。其《续画品》继谢赫《画品》而著，略晚于《画品》，大约成于梁末。今所见《续画品》亦有自序，认为谢赫《画品》所品高下多失其实。故《续画品》不分品第，而依时代先后录梁画家凡二十人，各为论断凡十六则。

《画品》、《续画品》简要地记录了魏晋南北朝主要画家及作品的艺术风格和特征，是珍贵的画史资料。同时，谢赫与姚最心中各横着一把标尺，对绘画的基本看法及品评的依据或有差别、或不能一以贯之，则品评的结论必然会有一些



出入甚至对立。而这种相左之处往往代表着不同的艺术观念，并且反映出绘画风格和绘画理论上的不同发展脉络以及一些重要变化。

谢赫与姚最关于顾恺之评价上的分歧是最惹人注目的，很勾出一些画史上的是非来。谢赫评顾恺之说：

> 除体精微，笔无妄下，但迹不逮意，声过其实。

姚最评顾恺之则说：

> 至如长康之美，擅高往策，矫然独步，终始无双。有若神明，非庸识之所能效；如负日月，岂末学之所能窥？

顾恺之在中国美术史上的地位，千年来自有公论，并不因谢、姚的评价而有所损益。但由此却引出了关系到当时艺术风格的一些重要问题。

谢赫以一篇最先表述"六法"的《画品》垂名画史，他本人在当时也是一位著名画家。姚最评谢赫说：

> 写貌人物，不俟对看，所须一览，便工操笔。点刷研精，意在切似；目想毫发，皆无遗失。丽服靓妆，随时变改；直眉曲鬓，与世争新。别体精微，多自赫始；遂使委巷逐末，皆类效颦。至于气运精灵，未穷生动之致；笔路纤弱，不副壮雅之怀。然中兴以后，象人莫及。

恰如顾恺之所谓"美丽之形、尺寸之制、阴阳之数、纤妙之迹，世所并贵"，我们可知谢赫本人的画风亦属于精微一派，并且在人物画的肖形状貌技法上堪称熟练精到。因而在他看来，精谨的画风与"传神"的主张应该是统一的。

从后人的评论中我们知道，被谢赫全为推崇的陆探微在画风上本是属于精谨一派的；而"神韵气力，不逮前贤，精微谨细，有过往哲"的顾骏之亦被谢赫评为第二品第一人，而

且评价颇高："赋彩制形皆创新意，若包牺始更卦体，史籀初改画法。"纵观整个魏晋南北朝，顾恺之提出的传神论事实上成了这一时代所共同尊崇的居于统治地位的绘画观念。与人物品藻一样，言画必言"神韵"、"生气"，传神与否成了美术欣赏和品评毋庸置疑的基本原则。谢赫的画风尽管属于精谨一路，但于"传神"的原则并不能有些许动摇。谢赫所以把顾恺之列为第三品，是因他认为顾恺之"迹不逮意，声过其实"，也就是说顾恺之虽然"除体精微，笔无妄下"，但是画迹尚不足以达到其"传神"的主张。全面地看谢赫的《画品》，他还是贯彻了以"气韵、生动"为主要原则来品评绘画的。例如他评第一品卫协："虽不该备形妙，颇得壮气。"评第一品张墨、荀勖："风范气候，极妙参神，但取精灵，遗其骨法。若拘以体物，则未见精粹；若取之象外，方厌膏腴。可谓微妙也。"评第六品丁光："非不精谨，乏于生气"。

可是，谢赫又把"虽略于形色，颇得神气。笔迹超越，亦有奇观"的晋明帝列在第五品，这似乎自相矛盾。晋明帝高居皇位，作画不过自娱遣兴而已，绘画技法自然不可能十分精到。谢赫评他"笔迹超越"。这个评价较之"笔无妄下"、"用笔骨梗"、"笔迹困弱"、"笔迹历落"、"笔迹轻羸"，就很不具体了，大概晋明帝的画是很没有什么法度的。品评之先，谢赫先给出了一个"六法"；品评之中，他并非只讲气韵而不计其余。列为第一品的卫协是"六法之中，迨为兼善"的，"意足师放"的宗炳"明于六法，迄无适善"而被列在第六品。这样，不讲求法度的晋明帝虽然"颇得神气"，也只能被列在第五品了。

可见，谢赫遵循当时普遍崇尚的绘画观念，以"气韵"为品评绘画的第一法，同时也处处联系其余五法，对画面中的用笔、象形、赋彩、位置等造型因素进行考察，从而在法度之



中得出比较实在的、具体的而又不失其气韵精髓的评价。这与谢赫本人的绘画实践和绘画风格关系甚切。

比较起来，姚最并不那么注重绘画的种种法度，更多留意的是画面的象外之意。他在《续画品》序中提出一些基本看法：

夫丹青妙极，未易言尽。

摈落蹄筌，方穷致理。

燧变墨回，治点不息，眼眩素缛，意犹未尽。

人数既少，不复区别其优劣，可以意求也。

显然，姚最在品评绘画时以意求为先甚至可以"忘象"。魏晋南北朝艺术思潮中"得意忘象"的思想在姚最的画评里有集中而具体的体现。

姚最认为，形象的描绘是不能企望尽善尽美的，他说："轻重微异，则妍鄙革形；丝发不从，则欢惨殊观。加以顷来容服，一月三改，首尾未周，俄成古拙。欲臻其妙，不亦难乎？"同时，他认为只靠技法上的训练提高并不足以画出真意来："课兹有限，应彼无方，燧变墨回，治点不息，眼眩素缛，意犹未尽。"那种只重视画面形象的描绘和技法而不去进一步搞清绘画中"至理"的人，好像"曾未涉川，遽云越海；俄睹鱼鳖，谓察蛟龙"一样，在姚最看来，"未足与言画矣"。

既然形象的描绘难以"欲臻其妙"，法度之内犹不能尽意，便只能在形象法度之"象"外去"摈落蹄筌，方穷致理"了。这种主导思想，在姚最的品评中直接反映出来。姚最对谢赫那种研精求似的风格颇有微词，认为他"未穷生动之致"，"不副壮雅之怀"。相反，对于"不加点治"的梁元帝却至为推崇，认为他的画"特尽神妙"，"足使荀、卫阁笔，袁、陆韬翰"。由此可见姚最认为不加点治的画较之研精求似的画更能"传神"。梁元帝是在"听讼部领之隙，文谈众艺之余，时复遇物

援毫”的，这种轻松随意的即兴之作，往往有“造次惊绝”的艺术效果。姚最认为，这样的画并不依赖前人的规矩，是不能够用法度去衡量的。画中的境界，也不是靠什么“法”或“点治不息”的努力就可以达到的。他认为要达到“造次警绝”的神妙境界，是天生禀赋与后来学识共同造就的结果。如他评梁元帝说：“天挺命世，幼禀生知，学穷性表，心师造化，非复景行所能希涉”。姚最所谓“幼禀生知”，主要是指画家先天的气质与天赋的条件，“学穷性表”是指画家具备了极高的文化素养而能了解事物的本质及表象。对于绘画所描写的物象，姚最绝少提及。至于绘画技法之类，他更是带着不屑的语气说：“画有六法，真仙为难。”这些观点，完全是强调通过主体自觉表现的角度来达到“传神”的目的。他所谓的“心师造化”，也是指从画家主观上去师法物象，并认为这种结果是“非复景行所能希涉”的，这与宗炳的“神超理得”的观点一脉相承。

姚最强调在绘画上重视主观表现。相对而言，这种理论往往倾向于“略于形色”。这种理论在认识上是符合绘画艺术具体发展阶段中更深广之艺术规律的。从认识到绘画的“存形”功能发展到“悦情”功能，又进而认识到绘画还能通过“求情”来表现作者主观的精神世界，这是一个提高。就是从绘画技法上来讲，在当时，这种比较“略于形色”的画法，也并非是技法上的不足和倒退，而是人们对技法上另一方面的进一步要求和认识，要求达到“言简意赅”的艺术效果。尤其在当时，与精密细巧的画风相比较，无疑是对那种文艺上追求奢华绮丽风气的一种反抗。强调主观精神的表达而略于画面的形色，作为理论形态的一种认识是很有积极作用的。

姚最对顾恺之“四体妍蚩本无关妙处”的思想深表赞同，称赞他说：“擅高往策，矫然独步，终始无双。有若神明，非



庸识之所能效；如负日月，岂末学之所能窥?”其实这个评价不像谢赫的评论来得具体。姚最不过是抱着对谢赫这一派画风的不满，借评顾来为自己的理论寻找继承上的依据。姚最从自己的观点出发去理解顾恺之的“迁想妙得”，强调了绘画中的主观因素，提出“神”是可以靠画家主观感情的表达而“意求”的主张。

谢赫、姚最关于顾恺之评价上的分歧，实际上反映了当时绘画观念中强调“象内”之法与强调“象外”之意两种态度的对立，也反映出疏密二种画风的分别。谢赫本人的画风精谨纤丽，与轻艳绮靡的齐梁宫体诗同属一格。尽管在绘画的原则上他也推重气韵与传神，但他自己的绘画实践只在像人存形上。他在《画品序》中说：“图绘者，莫不明劝戒，著升沉。”这与儒家重教化的思想一脉相承。他用一个肖像画家的眼光看宗炳与王微，分别列为第六品和第四品，评语中未言及宗、王在山水画上的成绩，几乎无视新兴的富有生气的绘画思想，这是谢赫的狭隘处。唐张彦远似乎已经见到这一点：“宗炳、王微，皆拟迹巢、由，放情林壑。与琴酒而俱适；纵烟霞而独往。各有画序，意远迹高，不知画者，难可与论。”谢赫的艺术态度是比较拘谨的。姚最则是意气潇洒，摈落蹄筌，主张“意求”、“心师造化”。比较起来，姚最对于“象外之意”的强调，更合乎魏晋南北朝艺术观念发展的内在趋势，对于文人绘画的兴起有着极其重要的作用，并且在后世发展成为中国画“写意”一派的理论基础。

虽然此期流传至今的品评文章不多，但它们涉及了绘画总体理论，并促使其形成完善而统一的理论框架。它们也涉及到具体作品及画家，又敦促着不同风格与流派的形成。其中许多重要的品评准则及批评结论，本身亦有独创的、不可代替的理论价值，并且影响到整个艺术、文化的判断。它们

在中国绘画史上的贡献是不可低估的。

（二） “六法”体系

画之“六法”最早由谢赫在《画品》[4]一文中提出来，为后世论画者大加尊崇。谢赫，南朝齐梁之际的画家兼理论家，其籍贯与身世均不详。“六法”是中国绘画理论中最早、最基本的系统绘画原则，有殊为重要的地位。

“六法”者何？谢赫《画品》云：

> 一气韵生动是也二骨法用笔是也三应物象形是也四随类赋彩是也五经营位置是也六传移模写是也。

唐张彦远在《历代名画记·论画六法》中转引作：

> 昔谢赫云：画有六法。一曰气韵生动；二曰骨法用笔；三曰应物象形；四曰随类赋彩；五曰经营位置；六曰传移模写。

此后，论画者多将“六法”读作“气韵生动”、“骨法用笔”之类。钱钟书指出：“脱如彦远所读，每‘法’胥以四字俪属而成一词，则‘是也’岂须六见乎？只在“传移模写”下一之已足矣。”钱钟书读六法作“一、气韵，生动是也”云云。[5]然如此句读，语气似不能一贯。陈绶祥指出：谢赫文中脱漏“曰”字。六朝文章中这种句式多见。如刘勰《文心雕龙·情采》云：“故立文之道，其理有三：一曰形文，五色是也；二曰声文，五音是也；三曰情文，五性是也。”又张彦远转引颜延之文曰：“图载之意有三：一曰图理，卦象是也；二曰图识，字学是也；三曰图形，绘画是也。”故画之“六法”当读作：

> ‘六法’者何？一曰气韵，生动是也；二曰骨法，用笔是也；三曰应物，象形是也；四曰随类，赋彩是也；五曰经营，位置是也；六曰传移，模写是也。



如此行文，方得气足神全，也才符合六朝骈体文的规矩。[6]

谢赫撰《画品》，是为了把汉末至梁的二十七位知名画家按其画艺的高下定为六个品第。既要判定优劣、断出品第，就要有一个判断的依据。《画品》序文中所标举的画之“六法”，正是谢赫据以判定绘画品第的依据，也是谢赫时代对绘画普遍认识的基本准则。他说：“虽画有六法，罕能尽该，而自古及今，各善一节”。……惟陆探微、卫协备该之矣。”所谓“各善一节”，表明谢赫视六法为绘画中六个主要方面的原则要求，因而“六法”当指“气韵”、“骨”、“应物”、“随类”、“经营”、“传移”而言，这正反映了魏晋以来对绘画认识的普遍法度、法则。

六法句读及其理论性质既已明确，六法的内容就不难理解了。

六法之一为“气韵，生动是也”，之二为“骨法，用笔是也”，这是六法中尤为后人重视的两法。

“气”是中国古代哲学中的重要概念，指天地万物生化之本，所谓“精气为物”、“天地合气，万物自生”。后引申指人的才性、气质以及由此而形成的文章、图画之风格、气势等。如曹丕《典论·论文》云：“文以气为主。”“韵”字较“气”字晚出得多，魏晋以后多见于人物品藻和文艺评品中，指情趣、风度、风雅，如“风韵超迈”、“风韵疏诞”等。对于绘画理论中的“气韵”二字，六法给出了一个最简明的解释：“气韵，生动是也。”“生动”与“用笔”相当，是指生“动”，即生发出动态、动势。平面绘画上一定形象的“动”，指的是一种“动”的感觉。这种感觉是由一种“态”所造就的。

中华民族对基本几何形体造成的感觉模式早就有明确的认识，对“态”所以受“势”之趋导，亦有精辟论述。《尹文子》曰：“圆者之转，非能转而转，不得不转也；方者之止，

非能止而止，不得不止也。”《文心雕龙·定势》中发挥了这一思想：“圆者规体，其势也自转；方者矩形，其势也自安。”转势、安势是由规体、矩形所决定的。

同样，画面中动的感觉(或称“动势”)也是由画面形象的左顾右盼、纵横斜正决定的。这一点王微在《叙画》中说得很清楚：“横变纵化，故动生焉。”这和顾恺之对于人物画所说的“悟对”以“通神”是一致的。“悟对”是通过“手揖眼视”表达的一种空间关系，“通神”、“传神”正是在这种空间关系中发生的，但是在顾恺之那里，“神”基本上还是一个直接与形象所表述的实体相关的概念。其《论画》中惟一论及山水画的一则说：

> 《清游池》，不见金镐，作山形势者，见龙虎杂兽，虽不极体，以为举势，变动多方。

所谓“形势”、“举势”、“变动多方”，都是在强调“动”、“势”。到了王微那里，“悟对”以“通神”的观点从人物画扩大到山水画的领域，从形象所本之实体扩展到笔画等形式元素，顾恺之强调的“动”与“势”被接受下来，而有了“横变纵化，故动生焉”的结果。画之六法则在一般绘画的意义上总结为“气韵，生动是也”。动势是“气韵”的根本，由此生发出来的是整个画面凛凛然的风致。“形”的横变纵化、左顾右盼，因其所形成的动势而与凛然风致是和谐地、有韵度地统一在画面之中，气韵正是在这里发生的。如若斤斤于形象的刻削，局部地满足于形体的精谨，横变纵化的动势从何而来？气韵又何由以生？所以谢赫评丁光云：“非不精谨，乏于生气。”

“骨法，用笔是也。”六法中对“骨法”作了有限的规定，绘画中的“用笔”即相当于相人术中的“骨法”。正是这一规定，明确了“笔”在中国绘画中的特定含义，奠定了以“笔”

为支柱的一系列理论构架。从现存的画迹以及文字记载看，上古图、绘、画同类而不同工，图乃泛指，绘重布色，画重行笔，最初似由对“块面”与“线条”的认识而划分。乃至汉魏六朝，都是先用线描“画”出形体和基本的形体关系，然后再用色平涂或略事晕染而“绘”成。这样，线描构成了形体的基本结构、基本骨架，“绘”依“画”立，“体”从“形”生，如肉之附骨、衣之幔体，故而“骨法”即线描用笔。

虽然谢赫评曹不兴云：“观其风骨，名岂虚成”，亦有“风骨”之说，但并非指“骨法”，倒是继承了顾恺之的“奇骨”、“天骨”、“隽骨”的意思。除此之外，在《画品》中“骨”作为品评则多指“骨法”而言。如评张墨、荀勖“但取精灵，遗其骨法”，评江僧宝“用笔骨梗”，皆言其用笔。又如评陆绥“一点一拂，动笔皆奇”，评毛惠远“出人穷奇，纵横逸笔”、评张则“意思横逸，动笔新奇”、评刘瑱“笔力困弱，制置单省”，评晋明帝“笔迹超越，亦有奇观”，“评刘绍祖“笔迹历落，往往出群”，评丁光“笔迹轻羸”。从《画品》中所有这些关于“骨法”、“用笔”的品评可以看出，谢赫强调的是“动笔”、“笔迹”，所谓“骨法”只限于用笔以及用笔的笔力问题，而不同于“奇骨”、“天骨”、“风骨”，有别于画面的总体风范气候。

“骨法”既已如此确定，一方面给统摄整个画面风范气候的“气韵”让出了一个疏朗宽松的位置，不再使用“奇骨”、“天骨”这类形神玄虚的词语；一方面强调了用笔的因素，品评的范围和审视的依据更清楚了。同时，对用笔的强调，也是造型艺术发展到这个阶段的必然要求。顾恺之“春蚕吐丝”般的线描和“行云流水”般的用笔，虽然在艺术实践中已经取得了卓越的成就，但谢赫之前的画论却还没有能够在理论上予以总结。“用笔”在中国书法和绘画发展史上有十分重要

和特殊的地位。随着魏晋画法理论对笔法的重视，绘画中对于用笔的自觉认识逐渐形成，"六法"之"骨法、用笔是也"可视为标志。

六法之三是"应物，象形是也"。《庄子》云："其用心不劳，其应物无方"，"应物"与"用心"相对为言。"用心"是以心内究，"应物"则是以心外观，包含有主动把握对象的意思。东晋僧肇在《肇论》中说："法身无象，应物以形。"抽象的"法身"在外观中显现为"形"。象形本是绘画艺术的基本要素，是品评绘画的基本依据。不过在六法体系中，象形绝不单纯是酷似其形，如韩非子所谓"画犬马易，而鬼魅难"那样，而需要有心的观照、心的参与，即所谓"应物"才行。"应物"、"象形"以为一法，自然是认识的成熟。

六法之四是"随类，赋彩是也"。随，依据、根据的意思。依据对象类别以着色赋彩，反映出对于色彩的认识。魏晋南北朝时代，中国关于色彩的意识还处于比较直观的状态，绘画中色彩的涂染还是直接以不同类别对象的颜色为依据的，简单地说人们观念中还是"柳绿桃红"、"青山白水"。以焦墨画花、朱砂画竹到唐宋以后才出现。五代荆浩《笔法记》指出："夫随类赋彩，自古有能，如水晕墨章，兴吾唐代。""随类，赋彩是也"，是六朝的直观色彩观念的直捷表白。作为六法之一法，又表明了以色彩为绘画要素之一的认识。

六法之五是"经营，位置是也"。"经"、"营"均有量度、谋划之义。"经营"本谓经度营造，语出《诗·大雅·灵台》"经始灵台，经之营之"，引申为筹划营谋。而"六法"中的"经营"，是指绘画在平面上尺度方位的考虑，也就是通常所说"构图"的考虑。位置均用为动词，犹言"位之置之"。"经营，位置是也"亦即对所谓"不可改易阔促、错置高下"之"布局"的概括说明。



六法之六是“传移，模写是也”。谢赫在品评“善于传写”的画家刘绍祖时说道：“然述而不作，非画所先。”可见谢赫很清楚“模写”(“传移”则“模之写之”)是“述而不作”的。从严格的意义上说，模写不是绘画艺术独立的造型因素。但在当时，模写是一般画家经常用到的一“法”，甚至亦有专以模写称名的画家。因此，模写也成为谢赫的一条品评依据，只是在六法中处于最末的地位。到了隋唐之际，它已被当成“画家之末事”了。

魏晋南北朝艺术理论的发达不仅表现在其观点的自觉和论说的深入上，而且表现在其体系的完备和结构的严密上。谢赫之“六法”虽简略之至，却堪称言简意赅，同样具有体系完备和结构严密的特点。一代清谈玄风造成的理性色彩，总会形成一种社会趋向，“六法”理论自然会是这种趋向中的现实之一。它们在魏晋画论的大系统中其来有自，有迹可寻。近人或见3世纪时印度亦有“画论六支”(sadenga or“syx limbs of Indian painting”)，即与中国画之“六法”相牵合，疑谢赫有承袭之迹。其实，“印度画论六支”乃“彼是彼一支”，虽有数目之合，那只不过是“纵使触着某家，乃某家就我也，非我故某家也”。中国之“六法”不仅以其“气韵”，生动”领导着中国绘画一千多年来的方向，其体系的精密和条理，亦为后来中国绘画理论奠定了坚实的基础。“六法”正是魏晋时代绘画理论的不朽创造。它们的精义直指主体的自觉：在创作至接受整个艺术活动过程中，艺术自身的自觉与审美主体的能动；在艺术本身作为文化载体这一意义上，艺术语汇、造型元素的自觉与艺术形式、艺术手法的能动。这些不仅是对绘画规律的进一步揭示，也体现出六朝艺术理论“人文化成”的特点。郭若虚评之为“六法精论万古不移”，就其理论体系的框架结构而言，是有一定道理的。

注释:

①《山水松石格》一文,《四库全书总目提要》卷一百十四中说:"旧本题梁孝元皇帝撰。案:是书宋《艺文志》始著录,其文凡鄙,不类六朝人语。"言之极是。然文中有"秋毛冬骨、夏荫春英"这类颇似六朝骈体之句;又有"设粉壁"、"隐隐半壁"语,当指画壁而言;末了还有"审问即然传笔法,秘之勿泄于户庭"的叮嘱,当属诀谱之流。估计此文乃宋前工匠或宫廷画师之画法诀谱集凑而成,并非成于一人一时。虽文辞混杂鄙俗,但却有"古人传习相承之意",大约本来亦是唐前山水画诀错脱后屡加篡改添足而成。托名梁元帝似非无稽,元帝喜好山水而善丹青,重佛画亦能著述,可能有篇名同此而被托。

②本书中所引画论撰成年代,详参陈绶祥《魏晋南北朝画论成书年代考》,载《美术史论》1984年第3期。

③犮,音bá,疾如犬奔状。这里借指用笔之速度与感觉。

④《画品》以往多误作《古画品录》,此大谬。"品"为六朝文艺批评主要文体,沿于人物品藻,乃艺术"人化"后征兆之一,于后世中华文艺批评影响极大。《诗品》、《画品》即为此期著述代表。张彦远重之,故在《历代名画记》中将古之《画品》录于书内,致有"古《画品》录"之言。《续画品》亦被误作《续画品录》。

⑤钱钟书《管锥篇》增订第103页。中华书局1979年出版。

⑥陈绶祥《略论魏晋南北朝时期传神论发展的几个阶段》,载《中国艺术研究院首届研究生硕士学位论文集·美术卷》,文化艺术出版社1985年出版。

第五章 疏密二体

一 张僧繇

张僧繇是齐梁之际杰出的画家，他与顾、陆及初唐的吴道子一同被尊为我国的“画家四祖”。

根据历代画史的记载，他在书法、雕塑等方面亦有相当成就，但却没有关于他的文集之著录，也未见他的著述传世，亦缺乏更详细的有关其生平的记述。只知他是吴中(今江苏吴县)人，梁朝天监年间(502—518年)曾为武陵王国侍郎，直秘阁知画事，历任右军将军吴兴(今浙江湖州)太守。公元547—549年间，他还奉梁武帝之命赴蜀为太子画过像。明显可见他是以画技入仕、获得一定地位的职业画家，而不是以文辞见长的士人。

谢赫在《画品》中并未将他列入，而在稍后的姚最《续画品》中则评之曰：“善图塔庙，超越群工，朝衣野服，今古不失，奇形异貌，殊方夷夏，实参其妙。”认为他“虽晚出，殆亚前品”。从姚最所说的“晚出”与“超越群工”来看，他大概是一个出身于工匠的画家。其成名与影响当在他所作的大量寺庙画壁或画样流传而被人所知之后，这也许正是与之同时期的谢赫未能对他注目的原因之一。

据《贞观公私画史》所载，张僧繇的卷轴画至唐代流传的尚有《汉武射蛟图》、《吴王格虎图》、《梁宫人射雉图》、《羊

鸦跃马图》、《昆明二龙图》、《青溪宫水怪图》、《横泉斗龙图》、《行道天王图》、《醉僧图》、《维摩诘图》、《摩纳仙人图》、《定光佛像》、《梁武帝像》、《杂人马刀兵图》等数十件，其题材广泛，几乎无所不包。但至宋徽宗时《宣和画谱》所收16卷，则全属各寺中搜集来的佛、菩萨、天王、星宿等神像了。看来他的作品除了少量供内廷、达官赏玩的肖像画与文字故事画之外，大量保存的是佛像画样，或为画工所珍藏的范本。历代文献中共记录了他所画的23处寺庙画壁，题材亦相当广泛，神像、帝释、卢舍那佛、孔子、弟子、菩萨、龙、鹰、鸡、花草等无所不包。[①]参照各种文献中对他的评述来看，后世对他的推崇是与日俱增的。李嗣真说他"骨法奇伟，师模宏远"，"千变万化，诡状殊形，经诸目，运诸掌；得之心，应之手"，认为他"岂惟六法精备，实亦万类皆妙"，是一个"为后生则"的"天降圣人"。唐代流传的口语"道子画、惠之塑，传得僧繇神笔路"，更能说明在唐人眼中，唐代画圣吴道子与塑圣杨惠之均从张僧繇所传而来。可见他对唐代艺术风格形成的根本性影响了。

张僧繇的重要贡献之一在于他将外来的佛画题材与技法，巧妙地加以运用和改造。他是一个极其勤奋的画家，姚最说他："俾昼作夜，未尝倦怠，唯公及私，手不释笔。"他又有从前人继承而来的对传神、用笔、经营诸法的独到理解与练就的高超肖形技巧。梁武帝曾遣他为分封之诸王子写真，其画能使梁武帝览之若面面慰其思念之苦；张彦远也称他"笔才一二，而像已应焉"。他并不墨守陈规，往往敢以新法作尝试，曾在南京一乘寺以"天竺遗法"作"凹凸花"，"远望眼晕如凹凸，就视即平"，使那些达官贵人善男信女们感到惊异，满足时人喜新好奇心理而获得最佳视觉效应。他也重视用笔、布局的传统要求与民族习惯，用笔上的"点曳斫拂，依卫夫人

《笔阵图》，一点一画，别是一巧”。还将孔子像与佛像同画在天皇寺内，让中国圣贤进入佛门圣地，并不无幽默地说：“后当赖此耳。”这正无意中道破了艺术交汇的天机。文化的改造，也正在这种“后当赖此”的重视民族传统文化精神之中得到体现。这一点，又满足了更进一步的欣赏要求与文化心理，获得了长久而耐人玩味的艺术价值。因而他的作品既有新奇怪异的面貌，又有难能可贵的技艺，还有一定对文化的改造适应，多能满足“喜新厌旧，舍易求难”的常情，又有别于光怪陆离的谲形诈相。加之自梁至唐，正值佛教汉化的关键时期，宗派林立，官导民倡，梁武帝又崇佛成癖，“崇饰佛寺，多命僧繇为之”。在这一特定的历史潮流中，他的画能被作为一种文化表率得到广泛的认可，这是不足为奇的。

目前可见的传世作品中，有两件可认为与张僧繇所处的时代有关，一幅是现藏南京博物院的宋代所摹(一说唐人梁令瓒摹)而传为梁元帝萧绎所绘的《职贡图》残本(图 21 - - 23)。图中平列各国使臣12人，均作立势，每人之间以行书分开。史载该作绘成于梁武帝大通二年(公元528年)，这正是张僧繇创作的极盛时期，加之他在梁武帝宫中的地位，这幅画有可能出自他的手笔。从摹本人物身份、衣冠与构图来看，亦为较高水平的六朝作品之摹本，但其中人物造型与用笔多有初唐风韵。另一幅是现藏日本的《五星二十八宿真形图》(图 24 一26)，此图初录于《宣和画谱》。现存者为《墨缘汇观录》所著录本。绢本设色，逐段篆书题其神名。对此图历来众说纷纭，多认为此非僧繇真迹，亦有人认为此卷并非僧繇原作，而大似“唐人摹本，不然，即令瓒之作”，也有人认为这是梁令瓒摹僧繇原作而成。从历代著述来看，赵孟頫、董其昌等著名文人均见过不同的《五星二十八宿真形图》，各家亦有不同著录。看来此图亦与《洛神赋图》相似，有较多的传世摹本，因



图21 《职贡图》 萧绎 南朝·梁



图22 《职贡图》 萧绎 南朝·梁



图23 《职贡图》 萧绎 南朝·梁



图24 《五星二十八宿真形图卷》(部分) 南朝



图 25 《五星二十八宿真形图卷》(部分) 南朝



图 26 《五星二十八宿真形图卷》(部分) 南朝



图 27 《步辇图》(局部) 阎立本 唐

野佥载》中所记，润州兴国寺"苦鸠鸽栖梁上污尊容"，僧繇乃于东、西壁上各绘一只"侧首向檐外看"的鹰、鹞，而使鸠鸽不敢入殿。又唐人刘长卿《画僧记》云，僧繇绘二胡僧，因侯景乱散坼为二，其中一胡僧托梦给藏者右常侍陆坚，要求与洛阳李永所藏之另一胡僧相合。又《湖州府志》载，僧繇画二狮子于密县青宫禁门上，使偶患风恙，医不能效的昭明太子即安。又宋人计有功《唐诗纪事》中云，僧繇于苏州昆山华严寺画龙，每逢风雨则如腾跃状欲飞去，"僧繇画锁以钉固之"。这些故事在当时人们的认识中，或许是"千真万确"的。透过当时认识局限的迷雾即可看到，它所传达的无非是那个时代对张僧繇绘画的普遍评价。张僧繇继承发展了顾恺之提出的"传神"理论，以高超的手法达到了"览之若面"、"懔懔若对神明"的绘画要求。如果将这类故事与顾恺之时代的故事相比较，我们不难发现，自曹不兴至顾恺之，故事所要表达的都是观画主体如何将所画的对象当成了真正的实物。这是绘画造型由略至精后，由于对实体的精谨描摹而产生的基本效应之一。而在与张僧繇有关的故事中，所强调的都是画中那些形象本身成了真实生动的活物，具有形态、精神、情绪、动作、能力等特征。绘画形象不再仅仅依赖所描绘题材的实在功用去体现其价值(这是造就绘画功利价值的本源)，而是靠形象自身的活力来表达其永久的生命。从画龙为了求雨到画龙能破壁而飞，正体现出了这种变化，这是对魏晋以来中国绘画理论进一步认识、实践的结果，是绘画自觉的普遍现象，是新的绘画观念被普遍接受的反映。

张僧繇对用笔的发展，也体现了这一点。顾恺之所创的"春蚕吐丝"描，完成了用笔的第一步自觉，笔法从对"形"的依赖中解放出来。以"笔迹周密"而造成"精微"的视觉感受，体现了"运思精深"的艺术要求。在南北朝时期，这类用

笔渐渐成为模式，它或被用于完成精细的局部描绘、或被用于处理形象与敷彩的精密关系，渐又成了受制于一种新的纤弱细巧用笔的“肖形”工具，成了实现“点刷研精，意在切似”的普遍方法。张僧繇在绘画实践中，改造了这种用笔程式，参以书法的点、曳、拂、斫，创造出一种“离披点画，时见缺落”的用笔，造就出“钩戟利剑森森然”的效果，同样完成了周密的造型要求。因而他的用笔不同于前人的“密”而被后世相对称之为“疏”。他能以“笔才一二，象已应焉”的造型，配合洗练概括的笔法，完成了笔不周而意周的统一，使中国画产生了新的面貌，带来了新的发展。

二　多种绘画风格的产生

随着绘画本身的自觉，原来表现为一定规矩程式、一定制作要求的那些较为同一或较为统一题材的绘画模式及定则，都会渐渐在寻找和探索绘画自身语言的过程中产生发展与分化。原来看似不同的各种实用功能、题材限制、笔形色貌、材质用具，也都会随着绘画的自觉渐渐地向艺术规律所揭示的审美趣味、创作意念、文脉道理靠拢，产生趋同倾向。使得技艺纯熟这一以往最重要的绘画准则随之动摇，而与文化、修养、人品等关系较密切的气度、格调、风韵就渐渐显得重要起来。它们能否通过技艺的运用或创造表现出来，能否通过题材选择、用笔设色、布局造境等创作营运过程及作品反映出来，都将为新的绘画准则所重视。因而即使是承袭师法，甚至衣钵相传之际，也会产生一些较根本的变化。也就是说，创作主体在这个过程中不再较多地从属于匠技工艺的制约，而能在较为主动中创造自己了。

三国至两晋，见之于史籍或者有画迹传于著录的画家有



36人。三国仅有11人，其中几乎没有当年以画扬名的人物，更无后世以画留名的画家，而多数是文吏幕府之流，且多无画迹传世，只能算是涉及书画的士人而已。而入两晋，则有25人被著录，其中除极个别者，几乎全是真正以书画而驰名当时、流芳后世的人物。其后，宋、齐、梁、陈以及元魏、北齐、北周诸朝，莫不如是。宋、齐、梁、陈之际，画坛纷纭，百余年间而著名画家有80来人，宋29人，齐30人，梁20人，陈代须臾，亦有5人被著录。北朝虽不及南朝，然亦以绘事为重，元魏10人、北齐11人、北周2人。以至隋代短短的统一中，被后世著录的画家就有25人之多。[2]

据史料分析，北朝画家多以善画佛像及寺庙画壁著称，其经历、著述、言行多不可考，大抵是著名工匠或有一定地位的专职画人，仅极个别人以兼有文名而被后世熟知。而南方则不同，多数画家虽也参与画壁，但却更重绘画之图籍作用，并且相当一部分画家均以著作、诗文或文化上的其他成就而名重一时，影响后世。如嵇康的琴技、乐论，王羲之的书法、文章，宗炳的禅学佛理，陶弘景的丹学道术，均为后世研究中华文化者所推重。就是对绘塑之工，也由于南朝重文的时尚，而表现出与北朝画家不同的追求。这类记述与遗迹颇多。例如，从南京西善桥出土的六朝墓砖模画《竹林七贤图》之形象、笔法，可明显见到类似于顾恺之所遗摹本中人物造型用笔的痕迹。可见南朝画家对绘画的文化本质及绘画规律的认识与揭示是较为充分的。因而南方出现绘画理论并初步形成不同的绘画风格就不是偶然的了。

据《历代名画记》并参考其他史料，可知两晋和南朝期间的画家有较明显的师承关系者大约有以下数支：

最初出现且延续最长、影响最大的，是由曹不兴、卫协开始而继之以顾恺之、陆探微的一支，与顾、陆同时的张墨

及弟子顾骏之、荀勖及弟子史道硕与王微也是这一支的画家。其后，以直接师陆探微者最多，除了他的儿子陆绥、绥弟弘肃之外，被认为是陆探微一支的还有江僧宝、吴暕、张则、袁倩及其子袁质，还有顾宝光等。另外，以王廙为首，王氏家族中诸弟子如王羲之、王献之，书画师王廙的晋明帝，以及后来师明帝的刘胤祖及其弟刘绍祖、其子刘璞，还有丁光等，在绘画师承关系上也可算是重要的一支。除此之外，范宣的弟子戴逵及其子戴勃、戴颙，宗炳及其孙宗测等等，在当时都是较有影响的绘画世家。

晋宋之际，各自的绘画实践与各种师授关系错综复杂。师承方式亦有发展、有继承。王廙就明确地对向他学书画的王羲之说过："画乃吾自画，书乃吾自书。"而与顾恺之同师卫协的张墨、荀勖就有别于顾恺之。顾更重视风骨的体现，而荀、张则更重视画迹之摹仿，以至张墨与其师同被时人称为"画圣"，而顾恺之却被后人尊为画祖。以戴逵父子一门隐逸而其绘塑能声震晋、宋，成为当时百工所范，可见他们对工匠绘塑的总结改造起过不可抹煞的作用。

此时期画坛出现了善画不同题材的画家。例如善画人马及鹅的史道硕，善画蝉雀的顾景秀、刘胤祖，擅长肖像画的刘绍祖，至于善画佛像与人物、故事、动物的画家就更多了。我们随便列举见于著录的此时期绘画作品常用的名目，即可见到题材的丰富与门类的广泛。如《列女图》、《游仙图》、《孝子图》、《朝臣图》、《洛中车马斗鸡图》、《田家十月图》、《渔父图》、《琴赋图》、《七佛图》、《十弟子像》、《梵僧图》、《嵇阮像》、《胡人弄猿图》、《三马图》、《狮子图》、《蝉雀图》、《龙图》、《永嘉邑屋图》等等。同时，画家们在创作手法与形色特征上逐渐形成了各自的特长与风格。有以作制新奇而引人注目的画家，如"制置才巧，擅美当年"的吴暕、"意思横逸，



动笔新奇”的张则、“性多巧思、善画”的谢庄、“赋彩制形，皆有新意”的顾景秀等等；也有以谨守师法而成名的画家，如陆探微最好的弟子袁倩就“但守师法、不出新意”，史道硕师荀勖也只“传其似”，顾宝光则“全法陆家、事事宗禀”，戴逵的两个儿子都“传父之琴书丹青”而“有父风”；还有以变法通达而成名的画家，如“放诞不羁”有酒食则“常往驴肆家画辐车”的王濛，自称“吾性知画”而师荀勖能“得其意”的王微等等。其余无论是以“笔迹超越、爽俊不凡”而为人所称的刘胤祖、以“精密有余”而“擅名当代”的夏侯瞻，还是以“伤于师工，乏其士体”被指斥的刘绍祖等人，都能在当时画坛上各占一席。

渐渐地，由技艺师承而产生的不同功用与手法的绘画派别则被新的绘画要求中各自的才情性貌、禀赋擅长所造就的艺术风格所取代。这种艺术风格的形成过程也正是对绘画规律进一步探索和认识的过程。这对绘画的自觉而言是必不可少的。虽然战国时代中国就出现了单独绘在丝帛等织物上的独立画幅，但真正以审美功能作为主要目的的更能展示中国文化特征的卷轴画之独立，必须有赖于对民族绘画自身特征的总结与认识，必须有赖于统一在这个认识之下的多样艺术风格的形成。而晋宋以来的绘画实践，正完成了这一前提。

山水题材的独立，也正是这种前提下重要的现实问题之一。

至刘宋时代，作为图籍收藏的绘画，也渐由典籍文献的功能转向审美的功能。晋之玄桓、宋之高祖，均以富于书画收藏、精于鉴赏而著称；至于齐高帝、梁武帝、梁元帝等君王则更是多方收录，听政之余，旦夕把玩。《历代名画记》中记载甚详。如南齐高帝录自陆探微至范惟贤等42位古今画家的作品348卷宝藏；梁元帝聚书画典籍24万卷，焚后尚余4000

残卷等等。从中不难看出卷轴画已成为最重要的绘画形式，并成为受较高层次文化人士普遍重视的独立艺术门类了。

反过来，上层人士对卷轴画的喜好促进了整个绘画艺术的发展。齐梁之际佛教大兴，寺庙装饰的需要促使更多的专职画家与宫廷、官府画人去从事佛画制作。这时，晋、宋以来形成的绘画风格，便被不少画家继承下来。他们又在佛画制作的实践中进一步发展各自的师承与擅长，将新的探索完善成前所未有的绘画程式，进行推广与普及，使得卷轴画与画壁呈现出一种互相交融、互相辉映的状态，产生了新的绘画大家。

三 疏密二体与多种绘画样式的出现

齐梁时代，是我国历史上佛教最兴盛之时，借此风力，绘画也呈现出广为普及和繁荣的局面。“南朝四百八十寺”，不知多少画工在其间努力，有名无名的画家，绝大多数长于此道甚或终生从事寺庙画壁。自刘宋开始，名门望族渐次衰微，平民意识逐渐上升。与张僧繇先后或同时涌现在画坛上之画家，大多已有一定的身分地位，多数能在魏晋形成的认识基础上对绘画题材、手法的处理作一些新的尝试，绘画活动空前繁荣。据《南齐书》记载，齐武帝时(449 ~ 493 年)，官至少府卿的“当代第一”画家毛惠远，一次就购入青碧颜料1200斤供“御画”之用。可见当时绘事之盛和用料之精。南齐画风大体上也有两种。一种是以谢赫、毛惠远以及其弟惠秀、子毛棱等为代表的宫廷画师或肖像画家，他们大多笔路纤弱，点刷精研，其题材亦各有专长。如谢赫善写真图像，毛惠远善画马及妇人。此外，还有“笔迹轻羸，乏其生气”的善画蝉雀的丁光、善画人马的蘧道愍、专工罗绮的沈槃等等。他们巧

密之画风，常常被世人所喜爱，往往将其品位列在张僧繇之上。另一种则以宗炳之孙宗测、姚当度及其子沙门惠觉等画家为代表，谢氏家族的谢惠远、谢约也是这派画家。他们较重视绘画的自娱作用，往往书画并妙，喜作山水，多有巧制逸才。其作品可能较简略，容易被人认为"巧变失真"。梁代由于皇帝喜爱绘画且善丹青，画家的地位与作用便得到了进一步的提高与发挥。梁元帝萧绎是一个"于像人特尽神妙"的画家。他"心敏手运，不加点治"，听讼之暇、众艺之余，时遇物挥毫，"造次惊绝"。萧氏家族中如萧绎长子忠庄太子，简文帝之子萧大连等人均善画。此外，陆杲、陶弘景等，亦为梁代较知名的画家。他们普遍更重视绘画的"巧思"与"自娱"。经过齐梁时代画家们的努力，到张僧繇的时代，一种有别于晋宋时期的"疏"体画风已普遍出现了。

当然，所谓"疏密二体"是相对的，是相互包容、相互转化的。正如卫协的"精"早就孕育于画工之"粗"中一样，张僧繇之"疏"也早就孕育于顾恺之的"密"之中。如果说晋、宋之际的画家们更多在"精"、"密"方面继承发扬了顾恺之的风格，那么，我们也应该注意到齐梁之际的画家们正是从"疏"的角度去发现并深化顾恺之"疏"的一面。即使是张僧繇的用笔，也不是单一的"疏"，而是变化万端的。历代流传的摹本虽不足信，但在总体上的用笔还能显出这两方面特征。明代詹景凤详究笔墨法度，深明鉴赏，他在《东图玄览编》中评价传为张僧繇所绘的《观碑图》曰："人物大有神采，其衣褶铁线描稍带兰叶描，精雅古劲，心得手应，了无提笔痕迹。""不甚皴，行笔大抵如刮铁然。盖以中锋直写，以刮铁破直写为浑化，入于无迹，使人莫可寻其笔端。""石与松枝则行笔如玉筋篆，颇重，不细渺，而松针与石下草则行笔甚轻而细。"认为这件作品在用笔方面"总之甚简，取意高也，意又精，不

是草草，故以为神妙耳”。同书还记述张僧繇所绘《罗汉卷》的“衣褶行云流水，间有曲蚓折芦”。所谓“行云流水”与“曲蚓折芦”，是后人称谓密疏不同的两类描法，而在这件作品中，它们已经相互统一起来了。清代《梦园书画录》中曾著录了一件《宣和画谱》中录有名目的僧繇作品《扫象图》，其中有嘉庆年间张玄白题识，认为此图“运笔如空际游丝，缥缈若仙”。以现在尚能见到的《五星二十八宿真形图》为例，其中用笔较为疏朗的形象中可见较多唐人风格，就是对于用笔较慎密的形象，也有显著不同于《女史箴图》及《列女图》之特点。顾恺之用笔中那种运动翻滚的不安之气在此图中已变得流畅而安逸，似乎更有韧性、更耐品味、线条组合方式也比以前简洁得多(图28)。

在从前那些描法中，线条都是有转无波的圆弧形，形成一种如环之无端的“循环超忽”之状与翻滚不尽的感觉。《列女仁智图》的衣裾可说是“周”的观念在选择形体了，如肘关节的转折处的衣纹，形象本身几乎成了“圆弧”的组合。这样造就的“密体”是用刻板的、弧度一致的圆弧线通过“组织”来表示，转折愈复杂，圆弧线就会愈多。而在《五星二十八宿真形图》及初唐一些作品中，则直接用有变化的线描来交待这个结构，线依结构变化而回旋波折。在“岁星神”、“房星神”、“心星神”上，可以看到这种明显的“一波二折”或“一波三折”的线描。如此，一根一波几折的线即可以代替几根弧度一致的线，因而用笔少，就显得“疏”了(图29)。

与此相应，用笔也须使起笔、运笔、转笔、连笔、收笔的痕迹有比较清楚的棱角，这就是“钩戟利剑森森然”或者“刮铁”之谓。而且由于收笔处都要留下转折回旋的余地，笔与笔之间不能接死，当然也就“时见缺落”了。先前，“运思精深”要用“笔迹周密”来表示，现在精深之“意”可在“不同”



图28 《列女仁智图》(局部) 顾恺之 东晋



图29 《五星二十八宿真形图·心星神像(部分)》 南朝



之笔迹中求得了。笔不到的空白也成了被用笔所统领的“笔外之气”，用笔便不再停留在“法式”之中，它要寻找“笔势”、“笔意”等进一步的境界。由此可见，“密体”靠基本相同用笔描出的圆弧线相循环形成一种“风骨”的视觉效果，“疏体”却靠不同的用笔产生出不同之笔画、笔势，去取得造型势态的完整，使“风韵”也便回到了点画之间。因而“疏”与“密”已有别于原来的“略”和“精”，“意周”也有别于原来的“形制”了。它们作为文化意义上的“体”，是相通相别而又相辅相成的。“密”中也有“风韵”，“疏”中也有“骨法”，只不过各有其中不同的侧重罢了。后来所谓的“笔墨情趣”就从这笔法的疏密点画之间孕育而来。

直接师承张僧繇的弟子，有其子张善果、郑法士、焦宝愿、孙尚子四人。张善果可乱真于父。郑法士是“取法张公，备该万物”；能“邻几睹奥，具体而微，气韵标举，风格遒俊”，在精细柔媚方面有所发展，题材上也有所拓展。郑法士后期作品有《洛中人物车马》、《游春苑图》，都反映了贵族游宴的奢华场面。唐代李嗣真称之曰：“丽组长缨，得威仪之樽节；柔姿绰约，尽幽闲之雅容。至乃百年时景，南邻北里之娱；十月车徒，流水浮云之势。则金张意气，玉石豪华。飞观层楼，间以乔林嘉树；碧潭素濑，糅以杂英芳草。必暧暧然有春台之思，此其绝伦也。”在这里，张的“钩戟利剑森森然”被改造为“柔姿绰约”的“流水浮云”之态。郑法士之弟法轮和其子德文是“属意温雅，用笔调润，精密有余，高奇未足”，或“笔迹纤懦，英灵销歇”。成就远在法士之下。张僧繇的另一位弟子孙尚子则是“魍魅魍魉，参灵酌妙。善为战笔之体，甚有气力，衣服手足，木叶川流，莫不战动”。焦宝愿早年求教于张僧繇与谢赫，但二人均“靳固不传”，他只能从旁留心，偷学一些门道，并能达到“衣制树色皆自新意，点黛施朱，轻

重不失”的效果。在这些张僧繇的弟子中，郑法士、孙尚子都历周至隋，是与展子虔同时代的画家，可见张僧繇影响亦波及北朝。

北朝在元魏、北齐、北周间亦出现了不少画家，其中一些人本来就是南朝画家。如梁武帝之子萧放入齐为著作郎，因善丹青而于宫中监诸画工。齐世宗之子高孝珩善画，为周师所虏后授开封县侯并受到周武帝看重。北朝自北魏汉化之后，各朝更重视汉文化，重经典图籍，但由于“佛是胡神”观念影响，佛教之盛比南朝有过之无不及。且北朝佛法重戒修，石窟、寺院及一般宫殿署衙之中绘画尤盛。许多著名画家经历过几个朝代，一直生活到隋代至唐初，他们对隋唐绘画产生了直接影响。总的来说，他们亦多以顾、陆、张之画风为宗，多善图佛寺，基本风格乃是用倾向于接近魏晋画工及南朝画家的画法去画。经过改造的佛画，已与印度佛画有较显著的区别。历经陈、周、隋的美术理论家姚最在其6世纪初成书的著作《续画品》中，曾提到北魏天竺僧人迦佛陀、外国僧人吉底俱、摩罗菩提三位画家。他们三人长期在中国传授讲释佛经，并在少林寺等地留下所画神像。虽然他们的画法会受中国绘画的影响，但仍可能较多地保留着原来所习画艺之面貌，姚最便说他们的画“既华戎殊体，无以定其差品”。从中已可见在北朝末期，佛画之优劣，已按华夷的不同体制来审评了。

北齐北周之际的画家中，值得重视的有杨子华、田僧亮、刘杀鬼、曹仲达等人。而展子虔、郑法士、董伯仁、杨契丹等画家，有的虽历齐周，但他们的绘画成就，更多地代表着隋代至初唐之绘画风貌。

杨子华在北齐被尊为“画圣”，唐代阎立本曾说他的画“曲尽其妙，简易标美。多不可减，少不可逾”。民间亦流传有他的类似于张僧繇的传说，谓“画马于壁，夜听蹄啮长鸣如索



水草；图龙于素，舒卷辄云气萦集”云云。

刘杀鬼是与杨子华同时的画家，曾任梁州刺史，颇得世祖看重。关于他，也有曾画斗雀于壁而被齐世祖误为真，拂之方觉的传说。可见他也是重肖形的高手。有关他与杨子华绘画的传说，也明显保留着魏晋以来南朝曾出现过的那类传说的特色，它们揭示的审美心理发展规律是相似的。

田增亮是个有些创造精神的画家。当时有一定名声，被人认为“挺特生知，不由师授。田家一种，古今独绝”。张彦远认为他的画与展子虔相似而不及展画精密。其实，他在当时是以画“野服柴车”而“名为绝笔”的，可见他以风俗山水画等题材见长。后来展子虔继承他而完善了山水画的表现方式，当然会被后人认为较田增亮高明了。

曹仲达善画佛像。他是西域曹国人，是师于袁倩的高手，画“外国佛像无竞于时”。也有些美术史论家认为“曹衣出水”是指他的画法而言。实际上“曹衣出水”一词的创造本身，正说明了一种特有的文化现象，是从美术发展角度上所体现的中华文化对外来艺术形式之“文”而“化”之的最初过程的一般反映。

一种外来文化中固有的艺术形式，其表象中传达的观念如果不首先在中国文化中找到自己的解释，它便不可能立足，更谈不上改造和发展。印度及西域佛画，借助适应于他们自己那种固有文化中对“肉体”观念的追求，创造出为彼地世人所接受的宣扬佛法之绘画式样。而在中华文化所造就的臣民们眼中，佛画也正是从寻找不同观念的同一形态以求立足的。曹不兴在南方绘制或塑造佛像的情形，与曹仲达在北方绘制佛画一样，都处在印度佛像被中华文化所接受、改造之际。他们在衣纹处理上仍沿用“天竺遗法”，按印度佛像造像法则去处理贴着丰腴肉体之佛衣。这在中国人眼中，寻找到

的却是一种自然化的"出水"的物象之感觉。这是佛教艺术形象在中国被普遍接受的表征，"肉体"的感觉被化成了"出水"这种自然与人关系的洁净观念。其后，到了吴道子时代，作为衣饰的带变成了"当风"这种表现人物气韵动势的形象时，外国那种为了体现"肉感"的衣饰之物终于"化"成了中国表现"气韵"的"风动"之势。中国菩萨此时不出现又待何时呢？纵观佛画中国化的历程，魏晋南北朝至初唐时期的画家四祖，都曾涉足其间：曹不兴沿袭印度佛衣画法而被称为"曹衣出水"；他的弟子卫协在画七佛时，"人物不敢点睛"；顾恺之则创造了具有名士风韵的不曾被印度人重视的"维摩诘居士"；陆探微更进一步画出了"秀骨清象，似觉生动"的形象；张僧繇还将孔子请进佛门；到了吴道子，便能画出"吴带当风"的中国观音菩萨了。因此，将"曹衣出水"、"吴带当风"等词语仅仅简单地看成某种形态而忽略了他们所揭示的创造过程，将他们拘泥于某一具体的人身上，其作法本身，正有悖于创造这些词语的中华文化规律。

自魏晋以来发展迅速的中国绘画，在与佛画的"碰撞"中接受了"挑战"。到了南北朝末年，佛画的汉化过程也接近完成，它当然与佛教本身的中国化历程相适应，也是对这个过程的一种主动的促进。它既是对佛画艺术中题材、手法以至创作观念与审美心理的一种体验与接受，又是对中国绘画理论体系的一种检验与锻炼，还是对中国绘画题材与手法及创作思想上的开拓。北朝的卷轴画，尚有现藏于美国史坦福大学，据传为杨子华所绘的《校书图》。画中用笔、设色与造型都有别于魏晋之际的绘画。人物形象更为"肖形"，尺度形态明显受了佛画的影响，尤其是人物面相的变化更可看出这一点，与张僧繇所画的"面短而艳"的人物属于同一风格。该图在布局上也吸收了佛画中集中并列的一些手法，且色泽艳丽，





图30 《校书图》 杨子华 北齐

其题材虽是地道中华人物，但却反映出不少佛画艺术中的气息。类似的形象亦出现在目前所能见到的其他北朝绘画作品中(图 30)。

由于年代久远，此时期广为流传的卷轴画至今已寥寥无几了。但是，卷轴画的出现，在中国绘画史上无疑是最了不起的一次革命，它标志着绘画从用于器物表面装饰的纹饰中，从载于典册内的记志图像中站了起来，集中体现出“品味”、“把玩”、“鉴藏”等审美功能，反映出绘画更高的对文化的锻造作用，并促进了纹饰与记志图绘的发展。至此，中国绘画那统一而有变化的面貌，那在同一原理下的不同风范才得以逐一展现。张彦远所谓“若知画有疏密二体，方可议乎画”，正是对此的概括认识。同时，最能代表中国文化特征的绘画理论体系也在其中建立起来了。

注释:

①详参吴诗初《张僧繇》，上海人民美术出版社 1981 年版。

②据《三国志》、《晋书》等正史及《画品》、《续画品》、《历代名画记》等权威画史著作，并参照朱铸禹编纂《唐前画家人名辞典》(人民美术出版社 1961 年版)校核增删统计。

第六章　墓室绘画与石窟壁画

一　多种遗存反映的匠作风格之变迁

在中国美术史上，由于出土遗物的不断增加，一般把秦汉时期确定为中国绘画取得长足发展的时代，而魏晋南北朝则是继其后极富变革意义的时期。这种变革除了因精神领域个性自觉而导致的士人参与绘画，从而开始出现了绘画的文人化以外，匠工绘画及民间绘画也因外来美术样式的大量传入，从而在以绘画题材、造型观念以至描绘技法等方面都在进行着一场模拟、容纳、吸收、同化等的变革过程。

尽管在魏晋南北朝时期，由于士人对绘画的参与而使绘画孕育着功能意义上的拓展，从而代表了一个时代最先进的艺术精神，但与大量而普遍存在的匠工与民间绘画相比，毕竟只是在极为有限的范围内进行的。并且，士人所参与的绘画仍然不能脱离继承和延续匠工绘画的传统法式，所以，这一时期的匠工绘画，不仅对于当时的社会来说其作用和影响非常之大，而且其在中国绘画史上的意义也是不可低估的。

魏晋南北朝时期的匠工绘画，其所发生的风格之变迁来自于两方面的影响：一是文人意识向绘画中的渗透而使绘画在样式上所发生的变化，反过来又影响了原来的民间匠作；一是在佛教东传过程中，印度及西域的佛画样式随之而来，从而对中国本土绘画产生影响，并最终导致有别于印度及西域

样式的中国佛画样式的诞生。这些都可以从逐渐发掘的此时期的多种绘画遗存中得以反映。这一时期的绘画作品，除了极少的传世卷轴画摹本外，大多数存在于大量的墓室及石窟之中，而随着考古工作的进一步深入，近年在新疆鄯善的米兰一带并有不少寺观壁画等被发掘出来(图31)。

在题材方面，魏晋南北朝时期的匠作绘画，除保留以往的有关教化及祈福升天的传统题材以及由此派生而来的相关题材外，以表现人物自身为主题的作品也随着人们对个性及性情的重视而不断出现，其中最有代表性的当属在南方一时普遍流行的“竹林七贤”肖像。“竹林七贤”为当时盛行的玄学中的名士阶层，其尚清谈、重个性、任性情的风尚正代表了当时上层知识阶层的生活态度和哲学思想。而“竹林七贤”在宫观及墓室绘画中的反复出现，正反映了玄学思想及文士风气对匠工绘画的在题材方面的重要影响。此外，在佛教东渐和昌盛的过程中，印度佛画开始传入。随着佛教寺院的修建、宫观的建造和石窟的开凿，大量以佛教故事为题材的作品、供养人像以及各类装饰绘画涌现出来。这些佛教题材的绘画与宫观及墓室中的“七贤”之类画像，共同构成了魏晋南北朝时期在绘画题材方面的新开拓。

在造型观念方面，随着时代的发展、文化的变迁以及绘画题材及功能的拓展，匠工绘画必然受这种时代文代的影响而在造型观念上发生一定变化。其主要体现即是由受情节性图释功能的影响而表现出的注重人物整体动作、势态及道具而向由受个性及性情表现功能影响而出现的注重人物神情、意态、服饰方向发展。此外，在佛教绘画领域，起初的人物形态衣饰明显具有印度及西域样式，属梵相胡式，这在新疆等地早期的石窟壁画中可以看到这方面的例证，表明这一时期的佛教绘画工匠是处于对外来样式的模仿学习过程。随着佛



图31 《占梦》 新疆若羌米兰第三号寺院遗址

教东渐及佛画创作的延续普及，在外来的佛画样式中逐渐融入了愈来愈多的中国画匠们本土的造型观念与文化意识，梵相胡式逐渐向中国式样发生潜变，并最终在南北朝后期到达中原地区以后，完全中国式的佛教绘画题材式样确立起来，成为一种完整的中国民族佛教绘画样式。出现了一大批真正中国的佛教绘画匠工，而这些匠工们的创作又反回来由东向西对西北边远地区的佛画创作发生影响，从而最终完成了佛教绘画的中国化过程。中国匠工绘画的这次对外来样式的吸收容纳并非以逐步借鉴外来因素并最终修正自己来完成，而是以起初的全盘接受为开端，然后在接受中反醒本民族的传统，并最终完成对外来样式的改造。在这个过程中，不仅表现出了中国文化的宽容与开放性特征，同时还表现出了中国文化深广的包容性与强大的征服力。

在描绘技法方面，匠工绘画一系列描法的演变与晕染着色法的不同变化，正是依附于绘画题材与造型观念的变化而出现的。为了适应新的表现需要以及外来佛画样式的传入，绘画中的描法与着色一方面向精细微妙方向发展，并最终实现笔法及样式的个性化，另一方面在对外来佛画样式的容纳吸收过程中，相应地伴随着对外来技法的运用和改造。从顾恺之的“游丝描”到曹仲达的“铁线描”，从陆探微的“骨相”到张僧繇的“张家样”和曹仲达的“曹衣出水”，以及顾恺之《列女仁智图》和大量石窟壁画中凹凸晕染法的运用，都成为魏晋南北朝时期绘画技法发生演变的集中体现。尽管像顾恺之这样的画家已经从匠工画家的范畴中游离而出，在一定程度上具有了士夫画家的特征，但他们与匠工绘画不可分割的渊源关系和现世存在影响关系，仍然能够使其绘画在一定程度上代表了匠工绘画所发生的变化特征。甚至可以说，在那个时代，匠工绘画的发展及其优秀成果和特色，都能在像顾



恺之这样的画家作品中得到集中体现。

综上所述，魏晋南北朝时期的匠工绘画在沿一定法式传承演变的过程中，受时代文化和外来美术的影响，由题材、观念、技法方面的演变和改造，最终完成了其风格的发展变迁。这种变迁，不仅是对中国匠工绘画的一次大的激活和改造，同时又为从匠工绘画中游移出士夫绘画，或者说士夫绘画对匠工绘画精英部分的继承和改造建立了开端。

二 墓室壁画的南北分化

(一)题材与类型遗存

墓室绘画是陵墓地下建筑中的主要装饰方式之一。汉代以画壁为主，辅以石刻、漆绘等完成的墓室绘画，已发展得相当完善。魏晋南北朝时期继承了这些表现方式，在一些类型上舍弃了汉代的作法而发展了与时代特征相应的某些方法，形成了独有的面貌。魏晋南北朝时期的墓室绘画，其总体格局十分讲究，在棺椁、墓室、墓道、墓门及天顶各部位的布局与题材分布已有较完整的规制。在不同地域、不同时期的墓葬中，表现形式与表现内容有很大差异，尤其南北朝时期的南北区别则更为明显。

魏晋南北朝时期墓室绘画的题材比较丰富，包括社会生活的诸多面，如神话传说、历史故事、仙人瑞兽、日月星宿等等。

道教题材是魏晋南北朝墓室壁画的重要内容，其主体为升仙思想的形象化。汉代墓室绘画围绕升仙主题出现了大量神话传说，如东王公西王母、日乌月蟾、青龙白虎、辟邪方相等等。这些以道教为核心的传统宗教内容在魏晋南北朝时期被强调而延续不衰的同时，又派生出新的内容。

升仙题材最流行的表现样式是导引升仙图。通常描绘“羽人”手执仙草莲花或节等飘行云气中，肩膊上羽翼伸展、身后随有龙虎升腾。魏晋南北朝时期这种表现已在汉代传统基础上有所变异，羽人“秀骨清像”化，飞升姿势呈新的造型程式，刻画更为细腻。如洛阳北魏画像石棺和南朝砖印壁画中的羽人升仙内容。天国景象也是传统宗教题材，其中寄托着人们对天的认识和形象解释。墓室绘画中几乎必不可少地表现着天国的景象，表现着银河星宿、四方之神的形象。

受道教哲学、老庄思想的影响，魏晋贵族士大夫阶层盛行清谈玄学。东晋南朝大墓中普遍出现的“竹林七贤”题材正反映了这种思潮在上层社会中的发展。实际上“七贤”内容在当时的宫廷壁画和文人绘画中已经常出现，墓室中的“七贤”壁画正是宫廷居室中“七贤”壁画的再现。这一题材往往以大幅拼镶砖印形式占据墓室壁画的主要位置，显示出文人的审美情趣，而这种情趣是东晋、南朝时期的一个重要特征。

儒家正统观念向来以“成教化、助人伦”作为绘画的主要社会功能。汉代墓室绘画中充斥着忠臣孝子、节妇烈女等故事，大力宣扬统治者的思想。这种传统在魏晋时期亦得到延续。北魏时期为数不少的石棺多以“郭巨埋儿”、“斑衣娱亲”、“单衣顺母”等古代孝子故事为主题。司马金龙墓的屏风漆画则通幅表现《烈女传》故事。

重礼仪是儒家思想的重要方面。墓室壁画中表现礼仪队仗、炫耀权势地位也是相当普遍的内容。尤其到北齐时期，较之汉代同类题材要轰轰烈烈得多。如娄睿墓壁画，仪仗队列场面阔大、有色有声，显示了这种题材表现的高度发达。

儒家主张入世，与佛道相背驰。魏晋南北朝墓室壁画对现世情景的表现相当丰富，颇有汉代表现社会各个层面的遗风。如河西走廊魏晋时期墓室壁画中即有农桑、畜牧、狩猎、



林园、屯垦、营垒、屠宰、庖厨、宴饮、奏乐、博弈、牛马、出行等等社会生活的各种景况。再如山东益都北齐石刻线画中突出描绘了商业贸易内容，有《商旅驼运图》、《商谈图》、《车御图》、《出行图》、《主仆交谈图》、《宴饮图》、《象戏图》等，直接表现墓主的生活。这种现世情景的再创题材寄托着对人生的怀恋，贯穿着入世思想，受儒家观念支配。

佛教题材在魏晋南北朝时期墓室绘画中大量出现，是此时期墓室绘画有别于前代的最主要特征。政治黑暗、社会动荡之时，佛教的轮回教义适应着人们的精神状态。不仅佛教意识通过造型表现渗透于墓葬，在天国与人世之间架起轮回之桥，而且大量印度、西域的佛教造型样式直接输入。如南朝砖印画羽人被赋予"飞天"的气质，北魏永固陵石门上浮雕着与佛教石窟造型酷似的持莲童子；在纹饰方面，汉式的山、云、禽、兽纹已近尾声，而对禽、对兽和植物纹样中的莲花、对列的忍冬以及莲花化生等日趋增多。

在魏晋南北朝这一混乱时期，儒、道、佛三家思想混合为一，构成社会思潮，支配着墓室绘画题材的演变。《南齐书·张融传》称当时的名士张融入葬时"左手执《孝经》、《老子》，右手执小品《法华经》"，正体现着三教合一的时代风气。往往在同一墓室的绘画中既有忠孝节义的儒家内容，又有莲花飞天的佛教内容和神话升仙、天象四神的道教内容，显示着独特的时代性。从墓室绘画内容总的演变趋势看，魏晋南北朝早期传统儒、道思想弥漫，中期佛教因素上升，后期南北方有所不同，北方儒家思想占主导地位，南方道教思想占主导地位，浸透文人情趣。

各种题材在墓室绘画中交织在一起，通常通过两大类不同的表现类型组合成整个墓内装饰。一是彩绘形式，一是刻印形式。这两大类都有前代延续性，同时又分化出具有时代

特点的新形式。

彩绘形式应用于墓室、墓道壁画、棺画、木板画等，一般根据墓室的建筑结构绘于墓道两侧、墓室四周、穹窿顶等部位。魏晋时期的彩绘壁画全国各地分布广泛。河西走廊一带的遗存显示着独特的风格，在东起永昌，经酒泉、敦煌直至吐鲁番的区域里，已出现了许多大型壁画墓。早期以单砖小幅并列组画为主，因缺乏明确纪年而一般推测为汉末曹魏、西晋时期的作品，有着与汉代相延续的表现形态。较有代表性的如嘉峪关新城墓群、牌坊梁墓、酒泉下河清墓、石庙子滩墓、永昌县东寺沟墓、敦煌县崔宗盈墓、新疆吐鲁番哈喇和卓北凉墓等(图32)。河西地区东晋十六国时期墓室壁画，转以大幅面为主要特色。其代表性墓葬有酒泉丁家闸5号墓、1号墓、嘉峪关新城观薄墓等(图33)。新疆阿斯塔那出土过一幅墓室壁画画稿，可借以了解彩绘壁画的形式特点。

与河西走廊一带墓室壁画相呼应，在东北地区存在着大量彩绘壁画墓。高句丽王朝世居东北辽河以东、松花江上游和鸭绿江之间，延续二百六十余年。吉林省集安通沟是古代高句丽建都之处，遗留大量墓葬，有壁画的已发现四十余座。代表性作品有舞蹈冢、角抵冢、四神冢、环纹冢、散莲花冢等。高句丽王朝迁都平壤后产生的如安岳冬寿墓壁画等作品，与通沟作品一脉相承。高句丽壁画墓的起讫年代，国内外有不同看法，大致相当于西晋至隋及初唐时期，即3至6世纪。早期多画在粉白壁上，晚期则直接画于平整的石面上。有独特的地域性风格，同时带有中原地区和辽东地区汉代壁画的强烈影响(图34—35)。

在辽宁省辽阳等地，还遗留有重要的魏晋十六国时期壁画墓。如辽阳汉魏壁画墓群、上王家村晋代壁画墓、朝阳袁台子东晋壁画墓、北票县北燕冯素弗墓等。在南方，魏晋时

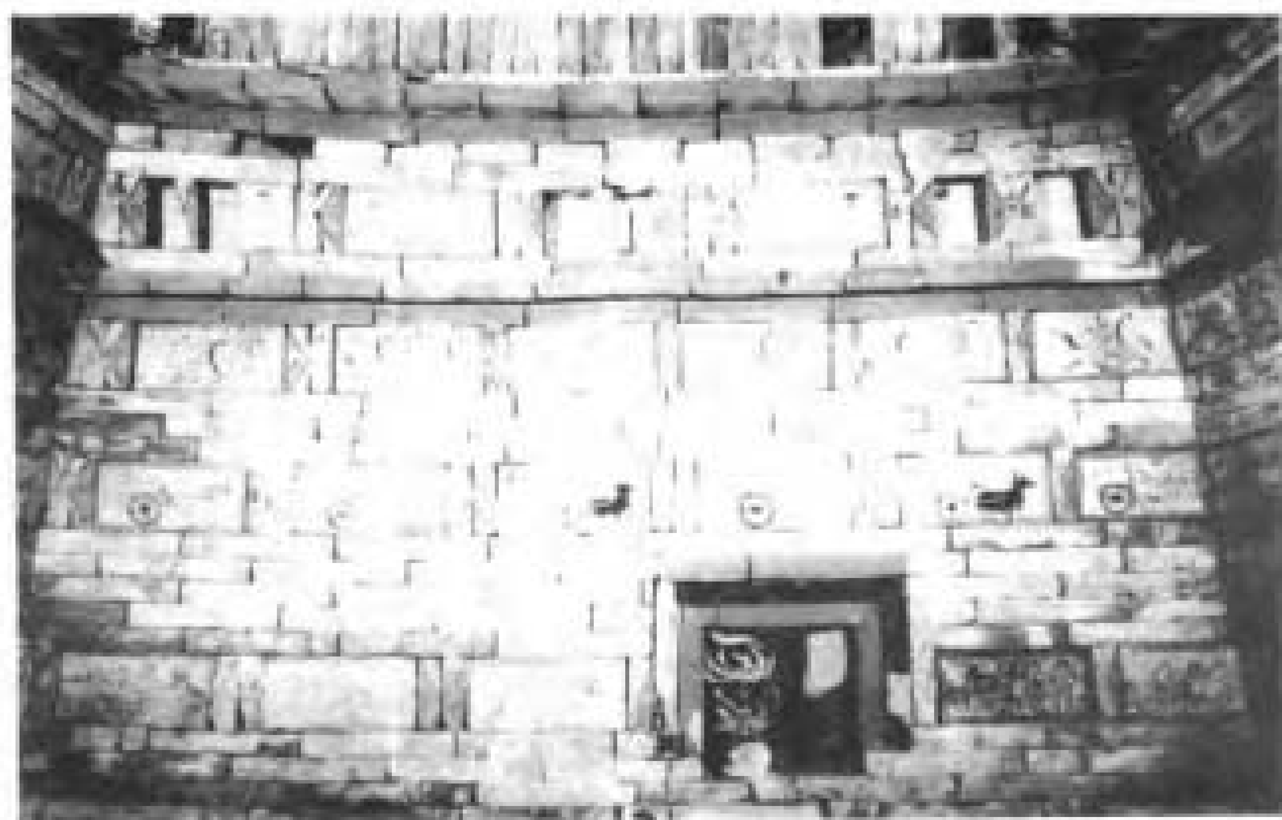


图 32　甘肃嘉峪关七号墓前室东壁（单砖排列）



图33　甘肃酒泉丁家闸五号墓前室南壁第二层[大幅面彩绘]



图34 《歌舞图》(部分)吉林集安舞俑墓 高句丽(公元4世纪)



图35 《角觝》 吉林集安角觝墓 高句丽(公元4世纪)

期的彩绘墓室壁画亦偶有发现。如云南昭通后海子东晋壁画墓，表现形式与北方有明显区别(图36)。

南北朝时期随着墓葬制度的复兴和造型艺术的发展，墓室彩绘壁画普遍出现，尤其在北方迅速达于昌盛，优秀作品不断涌现。如河北磁县东魏武定八年(550年)茹茹公主墓、山西太原北齐武平元年(570年)娄睿墓、河北磁县武平七年(576年)高润墓、山西寿阳县河清元年(562年)库狄回洛墓、河北迥县天统三年(567年)尧峻墓、山东济南武平二年(571年)道贵墓、宁夏固原北周天和四年(569年)李贤墓等(图37—41)。河南邓县学庄的彩绘壁画墓位于南北朝交界处，风格带有南方和北方的互相影响。南北朝时期彩绘墓室绘画手法强调线条的骨法和与色彩的配合，已经接近于唐墓彩绘壁画的表现形式。从整体状况分析，魏晋南北朝时期墓室彩绘壁画的发展演变是从北部向中原推进，早期以西北、东北为发达，晚期以中原为发达。

彩绘棺画在战国秦汉时期高度发达之后，进入魏晋南北朝亦有所发展。棺画是配合壁画以完成墓室造型整体效果的表现形式。通常以完整幅面为主，表现棺椁表面特定的内容。辽宁北票北燕冯素弗墓的棺画和宁夏固原北周墓出土的漆棺画，是这一时期的代表作。它们延续了战国秦汉的漆绘传统。

木板彩绘是墓室中属于“奢侈品”的装饰手段。如山西大同北魏太和八年(484年)司马金龙墓木板屏风上的绘画，以并列组合的构图方式表现《列女传》等内容。这种形式实际上与壁画相类似，是活动的“壁画”，而漆彩又有着特殊的表现效果。娄睿墓门上的大幅彩漆装饰绘画，更是辉煌壮丽、光彩照人(图42—43)。

与彩绘形式不同的刻印形式包括石刻线画、砖印画和浮雕，应用于墓室壁面、门墙、棺椁等处。石刻线画的形式来自



图36 《月象》辽宁朝阳袁台子晋墓 东晋

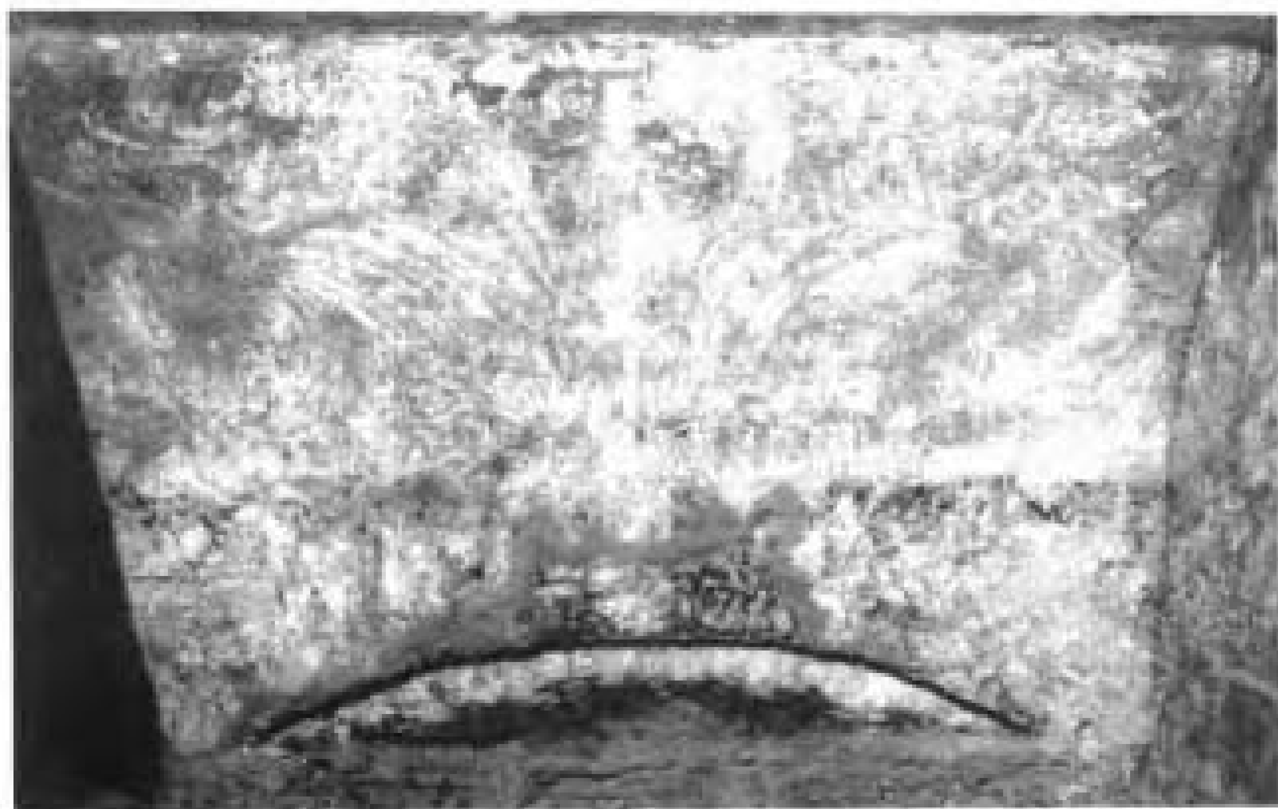


图37 《朱雀与方象》 河北磁县大冢营茹茹公主墓 东魏



图38 《仪卫出行》 山西太原王郭村娄睿墓 北齐



图39《树下侍卫》山西太原王郭村娄睿墓 北齐



图40 《车马人物》 山东济南马家庄道贵墓 北齐



图41 《武士》 宁夏固原深沟村李贤墓 北周



图42　宁夏固原北周墓漆棺画



图43 《古代列女故事》 山西大同司马金龙墓木板屏风漆画 北魏

汉画像石。魏晋南北朝石刻线画一般用细而长的线条的手法，准确生动地表现写实的形象。最有代表性的作品是北魏石棺线刻画，比它更早些的作品以成都扬子山西晋泰始十年(公元274年)墓中的墓门浮雕执板人物最为出色。

以洛阳为中心的北魏地区承袭汉代厚葬习俗，王公贵族竞相在墓葬中使用雕刻精美的石棺。今已发现十余件有线刻画的石棺、石棺床、石围屏等作品。如现存美国波士顿艺术博物馆的宁懋石室、现存美国堪萨斯城纳尔逊艺术博物馆的孝子画像石棺、元融石棺、秦洪石棺、元文石棺、王悦石棺、升仙画像石棺、元谧石棺等等。此外河南沁阳县西向墓石棺床是北朝晚期的典型作品(图44—46)。

墓壁石刻线画以山东省益都县(今青州市)北齐武平四年(573年)石室墓为代表，现存石刻画八块，有浓厚的绘画意味。还出土有大量北朝墓志，一般的墓志盖上施有精美的线刻画。如北魏元义墓志盖、北魏冯邕妻元氏墓志盖等(图47)。

墓室内作为壁面门墙装饰的浮雕造型在北朝比较突出。代表性作品有大同方山北魏永固陵的石门浮雕，包括有孔雀、持莲童子、虎头门墩等。

石刻画主要流行于北方。与此同时，砖印壁画的形式普遍流行于南方。

砖印壁画继承汉画像砖的形式加以发展，用刻成的印模制作单砖画面或拼镶砖墙画面。单砖画面主要追求浮雕效果，拼镶画面则追求长线条效果。作品主要集中于六朝故都南京附近一带。如南京万寿村东晋永和四年(348年)墓、镇江东晋隆安二年(398年)墓、南京西善桥南朝墓、南京油坊村南朝墓、丹阳鹤仙坳南朝墓、丹阳胡桥、建山南齐大墓、扬州邗江南朝墓等等。

从墓室绘画遗存的总体比较来看，北方以彩绘、石刻为发



图44 《宁懋夫妇图》 宁懋石室 北魏



图45 《孝行图》 宁懋石室 北魏

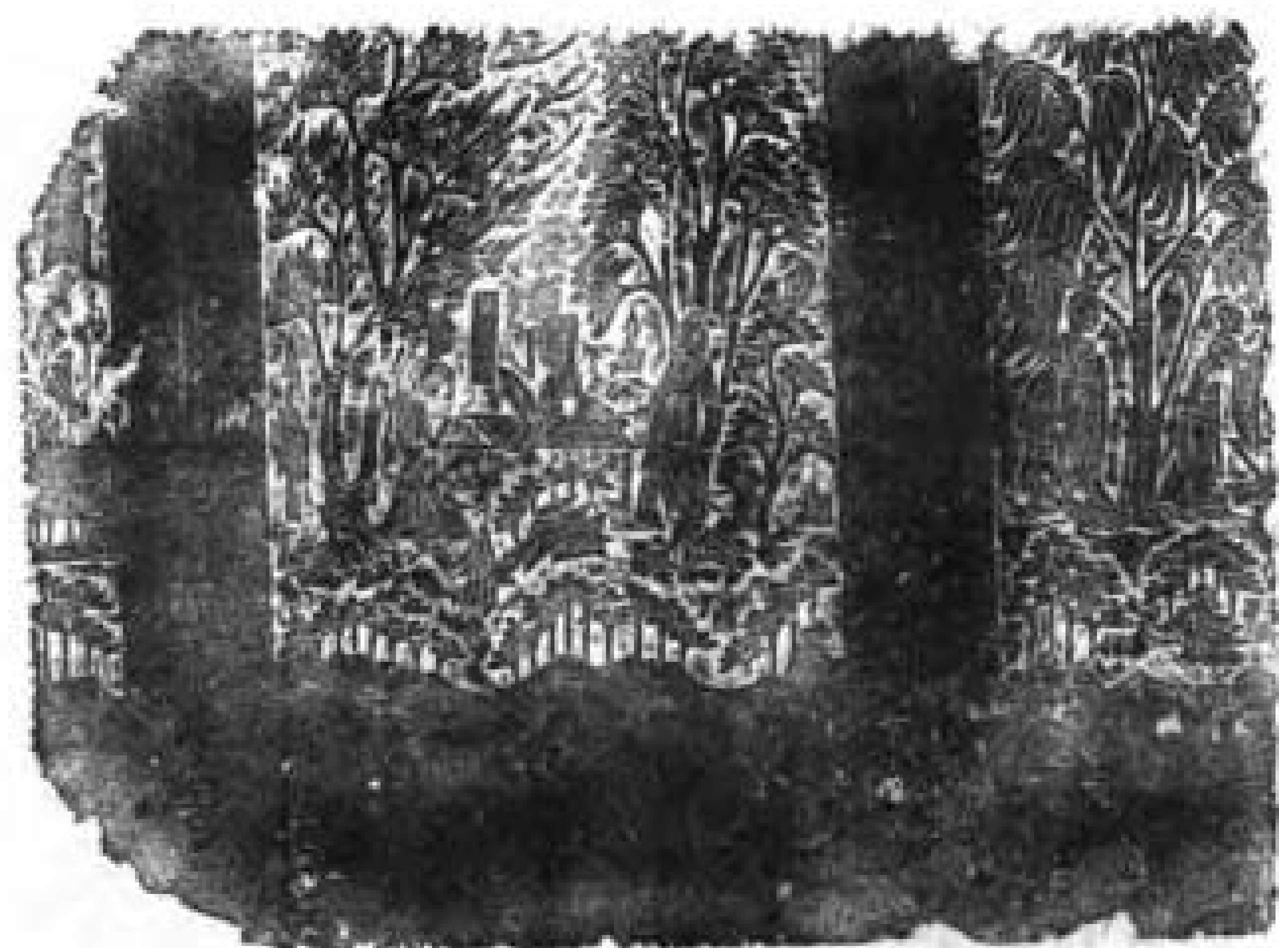


图46 《孝孙原榖》 石棺 北魏



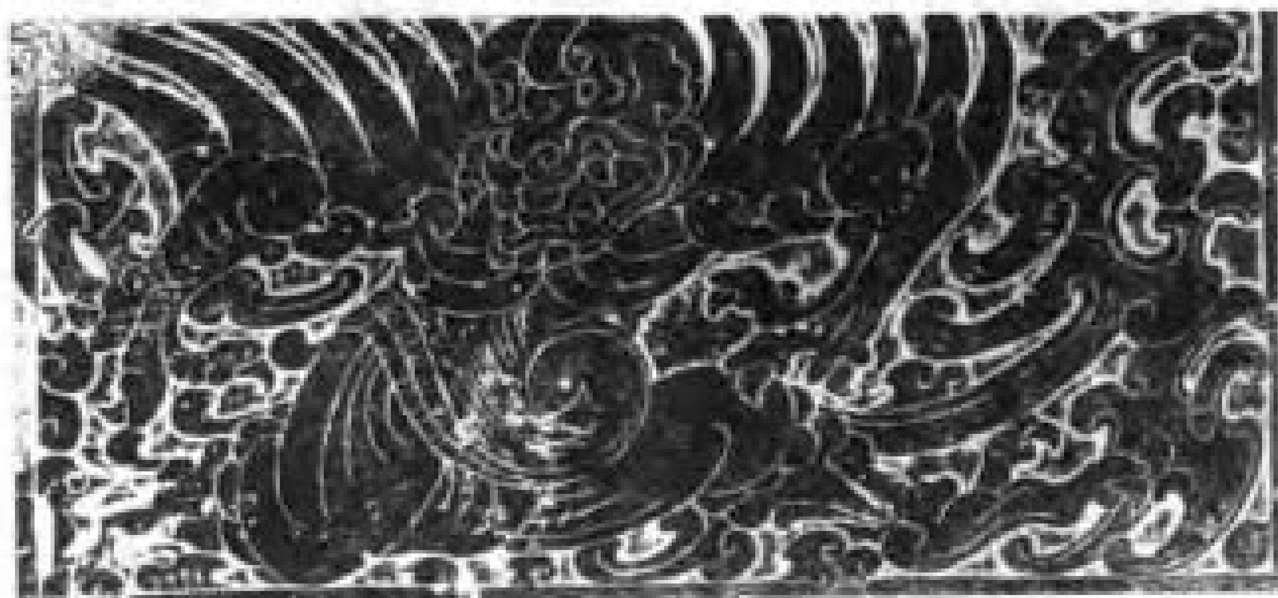


图47　墓志装饰画　北魏

展侧重形式，南方则以砖印为发展侧重形式。诸形式中砖印拼镶画发展得比较完善，脱离了秦汉空心砖等单块画像砖的表现形式，发展出砖壁整体表现形式。北朝墓室绘画已经形成规范格局，在什么位置画什么内容已有了规定，甚至从顶部到壁画的上、中、下层如何上下配合，前后衔接，对面呼应，皆有所规，从而形成一幅场面宏阔、内容丰富、随建筑空间而变化延伸的整体画卷。南方因趋于简单、不事繁复，即使在帝王贵族大墓中也以题材简明的砖画为主体，而不像北方那样有一整套题材内容互相配合的复杂表现形式。

（二）从嘉峪关魏晋墓砖画到娄睿墓壁画

魏晋南北朝时期的墓室绘画呈现南方与北方分立发展的状况。这种分立从魏晋时代西北地区的风格演变已初见端倪。嘉峪关魏晋时期墓室绘画继承了汉代传统，很自然地将我们的目光从东汉引向了北朝。同时，东北地区高句丽墓室绘画也继承汉代风格而与西北地区遥相呼应，奠定了北方体系的基础。其后从北魏司马金龙墓漆画屏风的分段式描绘到娄睿墓总体构图的成熟，标志着一个时代的转变。前者还滞留在汉画传统上，而后者已上升到卷轴化独立时代的审美境界了。结合北魏孝子石棺线画和北周李贤墓棺画的复杂内容整幅构图，我们可以认为，北朝墓室绘画已经具备了大场面、多层次的类似于卷轴画特征的表现手法了。

嘉峪关魏晋墓室砖画与同地所出东汉作品极为相似，表现形式的总体审美特征是自由、浪漫、熟练、洒脱。艺术风格稚拙中带有浪漫的挥写。砖画画幅多用红色宽带标出外框以分割画面，墨线勾骨，敷以淡彩。颜色基本以红为主，间以石绿、淡黄。色彩的施敷以点染法约略符位，或出线外，或留飞白，浪漫表意，全无拘谨。各种操持劳作的人物皆以随意施

加的线条粗略绘成。这种粗略以相当自信的手笔草率为之，生动传神，与内蒙古和林格尔等汉墓壁画中的笔法与形象有许多相似之处，有较明显的继承关系。动物形象是作者善于表现的内容，奔跑的兔、追捕的犬、飞扑的鹰有着拖长顺曳的造型线条，除象征形体外线描本身具有飞动之势，造成运动的、活泼的画面效果(图 48 — 50)。

与河西走廊自由浪漫的审美情调同时存在的东北高句丽壁画则相对严谨得多。它同样延续了汉代的风格，更强调线描的表现力，敷彩也精心落笔，绚丽浓重，不苟为之，与我们从汉代帛画上所见到的审美趣味更为接近。这两类作品都显示了工匠特征，即熟巧。在这种熟巧的背后是讲求动态和笔意两大要素。

随着卷轴画的发展，北朝时期的墓室绘画不但形制相当确定，而且在绘画形式上产生了较显著的变化。山西娄睿墓的墓室绘画，可作为北朝后期这类作品中较完善的、水平较高的代表(图 38 — 39)。

壁画分为墓主现世生活景象和墓主天国生活环境两大部分。前一部分可以分为四组：一是出行与归行图，分布在墓道东、西两壁的上、中层；二是军乐仪仗图，分布在墓道下层、甬道前部下栏、天井中层和下层；三是门卫仪仗图，分布在甬道后部两壁与墓室南壁下栏；四是墓主夫妇富贵图，分布在墓室北、西、东三面下栏。后一部分主要内容是祥瑞与天象，在天井上栏、甬道拱顶、墓门前后布有龙虎、金翅鸟、摩尼宝珠等，在墓室门扉上布有青龙白虎，墓室中栏环绕为四方神，上栏为十二辰加七只神兽，穹窿上绘天象图。

与画壁相配合，还有棺床上的屏风画(已毁)彩绘、柱础浮雕莲花、红漆棺椁等。

娄睿墓内这些各种类型的绘画中，彩绘壁画更能代表当



图48《进食》 甘肃嘉峪关四号墓 西晋



图49 《牵牛》 甘肃嘉峪关六号墓 西晋



图50 《牧马》 甘肃嘉峪关十三号墓 西晋



图51 《牛与神兽》 山西太原王郭村娄睿墓 北齐

时绘画的面貌。有的学者根据画风的比较指出了壁画作者与杨子华的联系。杨子华是北齐著名宫廷画家，曾在邺中北宣寺、长安永福寺画壁，积极参加壁画创作，其画风被初唐工匠所师法，对当时画坛影响甚大。娄睿墓壁画虽无法确定作者，但受到以杨子华、曹仲达等北齐画家为代表的卷轴画、宫廷寺观壁画风格影响是肯定的，甚至不能排除著名画家亲手绘制王公贵族墓室壁画的可能。

娄睿墓壁画在用笔上相当规范，既熟练而又颇具特色，将早期北方墓室绘画中那种短促迅疾的细线演变为垂长舞动的粗线，将略施点染的色彩演变为强调和谐对比的色彩，在更为深厚的骨法用笔功力基础上显示着更高层次的线色表现。线的运用不再以笔势为主，而是笔形、笔势、笔意并重，根据对象的不同而变化用笔方式。娄睿墓的驼运图中仅残存着驼群的腿部以下，但其线、色的意味，结构布局的灵活跃然壁上。很显然，早期的迅疾简率的粗线条已经不能满足画面的需要，大幅画要求运笔内涵更加丰富，在照顾笔势基础上注重笔形变化，以描绘出驼腿的肌肉起伏、关节转折、骨骼和蹄肉不同的质感、动态特征，要求线条长而不空，有意蕴而不凝滞，流动而不草率(图 51)。

娄睿墓壁画的敷色也是具有特色的，有深浅浓淡变化，透明晕染，与墨线相映生辉。这种以淡彩微晕的平涂效果为主的手法，奠定了唐墓壁画的先期形式。

娄睿墓壁画中，人物造型已经较为成熟，画家描绘出了正面、侧面、半侧面等不同角度形象交错组合的画面。对动物的刻画也不再停留于简单动态体势的描绘，而进入刻画细腻讲求细部描绘的阶段。图中那行进的马的皮毛、筋骨以至眼神的描绘，都非常细致逼真。

山水树石的表现在魏晋南北朝虽不是新课题，但前代的

稚拙表意手法所提供的人大于山的比例失调、树木的孤立、图案化的简单处理，尚遗广泛影响。尤其南朝砖印壁画中作为人物间隔的树木表现上虽力求变化，仍处于孤立、呆板的大势之中，和《洛神赋图》等卷轴画的处理手法一致。但是在娄睿墓壁画中，已经开始摆脱了前代的这种造型规范，绘有极生动笔法表现的猿猴攀木内容，树的处理已经打破孤立呆板的格局，有伸展、穿插、高低错落的处理形成韵致极佳的"猿树图"。树木的表现当然只是形象美深刻化追求的一个小方面，但它也标志着某个时代绘画总体的突破性进展。

从整体面貌上看，北方风格多豪壮洒脱之气，造型长圆丰满，浑厚有力。绘画造型已经从解释性表现场景情节，上升到着意刻画形象，从整体向局部深化，从放达粗犷的审美愉悦转向细腻有致的审美愉悦。造型特征的审美内涵是追求灵动，线条本身和运色过程带有抒放的情感，在运动中灵气闪现。形象是线、色形式所捕捉的目的物，通过线与色的粗率不拘而捕捉轮廓含混精神完足的形象，从而达到一种灵动的审美效果。以娄睿墓为标志的北方墓室绘画体系达到了全面成熟。

其他北朝墓室绘画虽有不同的表现形式，如北魏司马金龙墓的漆画屏风等，但在总体上亦有与此相似的风格。北周墓室壁画中虽然也有以凹凸晕染为主的敷彩方式，但在其整个画面安排与人物造型上还不够浑厚丰满。又如青州北齐墓室线刻画，是石板上的精致之作，石刻细线如锥画沙，讲求线条的弹性韧度和表情表意，比之毛笔所绘更有一层刀笔味道。它们体现着北朝绘画的基本风格。



（三）《竹林七贤图》与邓县南朝画像砖

魏晋南北朝文人士大夫的审美情趣对社会上层影响颇深，而高级工匠艺人亦会受到文人审美情趣的熏陶。《竹林七贤图》的广泛出现甚至被广泛用于墓室绘画，便是这种影响所造就的结果。这是前所未有的。

《竹林七贤图》于东晋时期开始流行，南朝诸代相继盛行，以至于出现在帝王贵族大墓的主壁上。与“竹林七贤”题材相配合，布置有羽人龙虎题材。当两大主题出现在同一墓穴中时，显示了墓主及所属阶层所追求的“士气”与升仙兼具的双重人格。目前已发现的几处《竹林七贤及荣启期》壁画状貌酷似，表现人物衣纹的长垂飘舞、青龙白虎的曲线运动皆使用了模制砖画拼接出数尺之长的线条，但各有不同，并非同模制作。这也表明特定的内容与形式已经形成规范化的造型样式，体现在王公贵族的墓室绘画中，即是砖印拼镶壁画形式的沿袭使用。东晋南朝几代出现同样内容与形式的壁画作品，这与北方风格显著不同(图 52 — 54)。

在艺术语言上，南朝砖印拼镶画以线条为主导，表现了飞动的韵致，造就出疏朗的特色。砖印拼镶画的线条遵循某种造型规范，呈现出律动运动，如特定的身体部位衣纹走向的程式表现、羽人戏龙的动势构成等。线的运用在表达形象的附着前提下注意到自身的审美意义，充分运用疏密、组合、走向、穿插、对比等手段达到一种稚拙形貌，规范自身的白描效果，注重形式韵味和运动的线条情感，并且这种律动已由个体形式的律动上升到通幅线结构的律动。

南方风格还体现在简捷明快的构图表达。不追求类似北方风格的多层次立体效果，而常常以平面单层次的形象出现。将创作意念贯注在平淡、疏简的白描形式中，线条平缓有力地沿富于弹性的轨迹伸延。更多地运用上下左右的并列平置

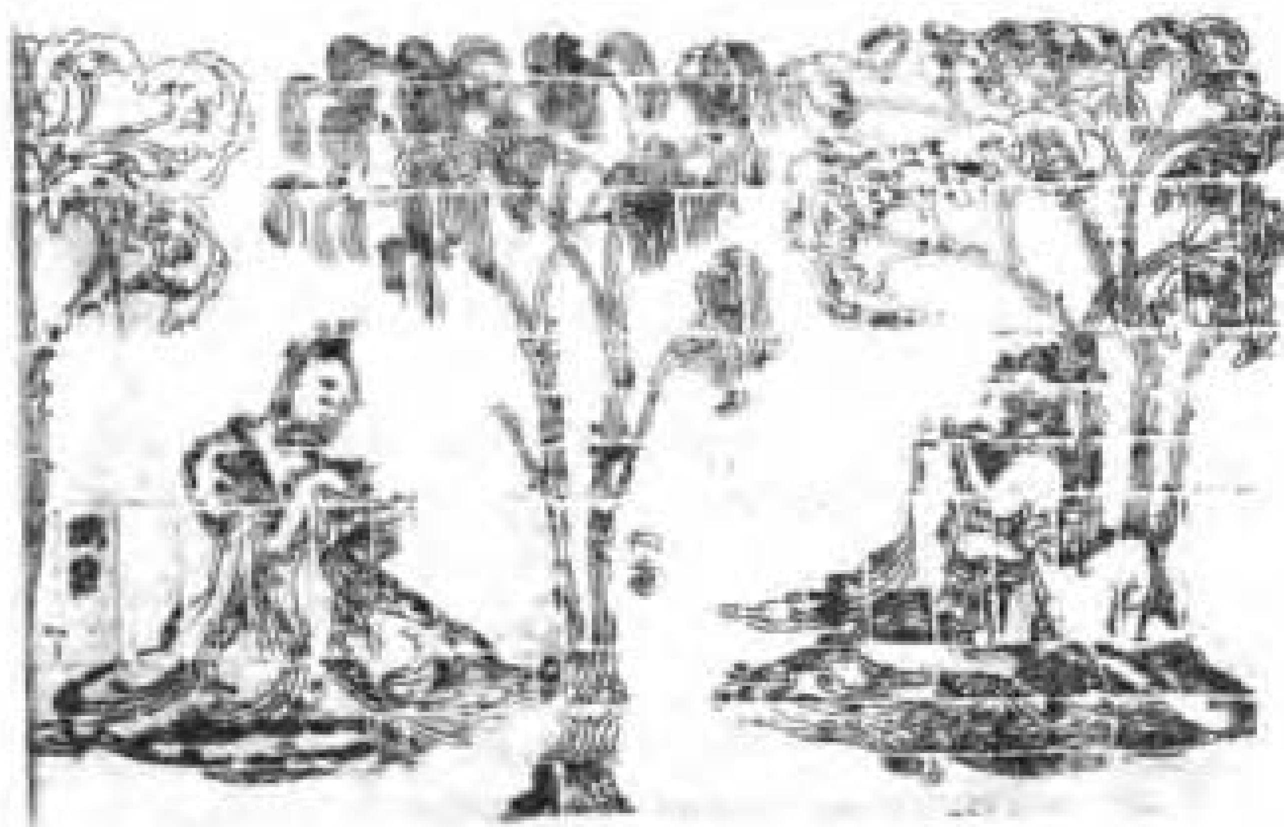




图52 《竹林七贤与荣启期》(部分) 南京西善桥南朝墓





图53《竹林七贤与荣启期》(部分)　南京西善桥南朝墓



图54 《竹林七贤与荣启期》局部 南京西善桥南朝墓



关系。提炼汉画形式、赋予新的内涵、产生鲜明个性。

砖印拼镶画是画像砖、线画和卷轴画画法的结合。画像砖形式属典型的汉画传统，在南北朝时期也得到了发展，如河南邓县学庄墓的作品。线画虽属汉代传统，但在北朝得到了长足进步，这不能不对南方发生影响。卷轴画在东晋确立之后，由文人士大夫迅速推进为高品格审美对象；当文人画家染指砖印拼镶画母本创作时，便注入了卷轴画的审美情趣。这里我们看到了一条东汉——东晋——南朝的文化传统脉络。《竹林七贤图》砖印拼镶画成为南方墓室绘画中的典型作品，它代表了南北朝时期南方墓室绘画的主要风格。

南方其他地区的墓室绘画，也受到了此期墓葬形式的影响。由于魏晋南北朝时期江南地区未流行类似于北方地区的厚葬之风，墓葬制度衰落后一直未成复兴之势，因而墓室绘画发展缓慢，更多地保持着东汉末至魏晋时期的遗风。总体审美特征由质朴、稚拙发展向规范化。汉代墓室绘画中质朴、稚拙的一面在南方延续了下来。

地处边远的云南昭通后海子东晋太元年间墓室画显示了更为稚拙的表现手法。以简单的层叠排列人物、动物的方法，表现宗教性题材。风格直接继承了汉代墓室绘画，有地域性特点，带有当地土著文化影响。

南方风格与北方风格的差异只是共同时代中的地域性区别，它带有深层文化异向发展的趋势，同时也具有时代共性。两种风格不可避免地互相发生影响，尤其在南北方交界地区，这种趋势十分明显。

河南省邓县学庄画像砖墓年代不确，一般认为属南朝初期。[1]墓室券门上有鲜艳的彩绘壁画，色彩达七种之多。与彩绘形式并存有砖印形式，手法为浮雕加彩。券门中央的兽头形式与北朝类似，两侧的飞仙与南朝羽人相似，同时带有佛

教艺术中飞天的深刻影响。守门武士面相体态清瘦俊美。绘画手法与北齐北周有所不同。砖印画面亦取并列单层次表达，与佛教艺术的礼佛图颇多类似。实际上学庄壁画墓在造型和形式的共融方面反映出南北方审美情趣的相互渗透。

总观南北朝墓室绘画的发展，是与整个魏晋时代绘画的发展一致的。许多著名画家在绘画上的成就，对墓室绘画的发展有直接推动作用，新提出的绘画理论与绘画见解对墓室绘画也产生了一定的影响。

东晋顾恺之、南朝陆探微、北朝杨子华皆一代名手，他们直接或间接地影响了墓室绘画。娄睿墓壁画和南京丹阳一带砖印拼镶壁画，是这种影响最直接的反映。此外，大规模的佛教美术活动对墓室绘画的发展亦是一种促进。以现存佛教壁画和墓室壁画两相比较，其内在、外在的联系是显而易见的。这也是墓室绘画在南北朝时期发生根本性转变的直接原因之一。

从绘画形式上看，以线描为造型基础的民族形式经过相当长一段时期的发展，到南北朝已经基本具备了线描形式美的审美规则。线不仅用来表达对象的结构、轮廓，而且其自身具有的形式美感已被画家所刻意追求，南朝砖印壁画正说明了这一点。北朝彩绘壁画也显示了这一点，只是没有发展到南朝那种刻意追求线型美的程度。色彩在南北朝以前虽已广泛应用于壁画，但从现存实物看，尚处于几种颜色的简单配比阶段，而且以平涂为主。邓县画像砖墓所显示的红、绿、紫等七种色彩效果，足以使我们认识南北朝在色彩使用上迈进的一步。北周李贤墓壁画色彩处理采用了深浅晕染的凹凸法。这些都促使南北朝时期墓室绘画脱离汉代面貌而全面更新，达到了新的艺术水平。

对形象生动的刻意追求是南北朝墓室绘画的另一个重要



进展。前代绘画的动物造型已经达到了相当高的水平。汉画中的马、龙、虎都具备了后来造型所沿袭的基本特点。但在人物造型方面相对而言较为粗略，一般以追求大轮廓和躯体动态为主，对五官的描绘比较自由，表情的体现更未被特殊重视。南北朝时期随着人物画的发达，以传神论为标志的绘画理论的发展从根本上改变了人物绘画的面貌。在墓室绘画中，人物内容占据越来越大的比重。南方砖印壁画人物中的清瘦俊雅之姿、北方彩绘壁画人物的秀美竖长面型、邓县壁画人物的细高体态等，体现着人物形象的时代审美标准。

必须看到，墓室绘画在总体上更容易受到政权所规定的礼仪制度等社会条件的直接影响，因此在南北朝时期的地区审美风格差异中，也包含了更多政治、经济、文化方面因素的制约。随着隋唐政治上的统一，北方自由浪漫之气渐渐收敛，熟练洒脱之趣更为发展，并受大一统的时代制约而趋向完善。在墓室绘画领域，已发现的隋唐作品与北齐北周关系密切，将它们相比较很容易看到北方风格的延续性。与此相反，南方风格随着南朝政权的被取代而归于终结。砖印拼镶壁画的形式不复被采用，凝重律动的白描情趣发生变异。与墓前石雕、青瓷俑类的命运相同，质朴、稚拙的审美追求基本被抛弃，规范化审美心态纳入了隋唐制度化轨道。

非但在墓室绘画上，而且在整个陵墓美术中，可以说魏晋南北朝时期的北方风格为隋唐时代所全面继承。

三　石窟壁画的分布与形制

(一)壁画遗存与典型作品

纵观历代画史记载，魏晋南北朝时期石窟寺庙壁画是佛教的重要绘画形式。由于寺庙的毁坏，那时的寺庙壁画大多

已经湮没，惟石窟壁画仍在西北等地大量遗存下来的石窟中被保存下来。

佛教是在汉末由印度经西域传入我国内部的，佛教绘画也延天竺画风，以一定规模由西向东传播，而已接触过佛画的中原士人画家在渐有了自己的佛画风格后，并开始由东向西反传。前者以现存石窟画壁为主，并由工匠绘制；后者则以记载中的寺院画壁为主，而多由著名专职画师或士人画家创制。同样的以佛教为题材的画壁，由于接受者的文化层次不同，而导致创作观念及题材的选择、形制的不同。这两种有差别的艺术样式又有共同的民族审美要求为基础，在以后的传播发展中互相交融而锻造出一种新的艺术式样与区域风格，并随之将中国壁画推至隋唐时的盛期。

现存魏晋南北朝时期的石窟壁画，以新疆、甘肃等地石窟为主，主要有龟兹石窟、敦煌石窟、炳灵寺石窟、麦积山石窟、克孜尔千佛洞、台尔千佛洞、温巴什千佛洞、库木吐拉千佛洞、森木塞姆千佛洞、克孜尔尕哈千佛洞、玛扎尔百赫千佛洞，在焉耆有锡克沁千佛洞，在吐鲁番有柏孜克里克千佛洞、胜金口千佛洞、伯西哈尔石窟等。共计17处千佛洞，约960多个洞窟，画壁有9000平方米之多。

克孜尔千佛洞在拜城东50公里木扎特河河谷北岸戈壁悬崖下，其中最早洞窟约开凿于3世纪。属于两晋南北朝的大约有第8、13、14、17、48、85、110、173、175诸窟。森木塞姆千佛洞在库车城东北30公里处，现存48窟，早期洞窟极少。仅第1、2、23、24窟存有魏晋时期的少量早期画壁残片，具有明显的西域佛画风格。新疆境内佛画遗存虽无较完整的典型作品，但不少造型与局部描绘极其精美，它们在用笔设色上展示了印度佛画向中国佛画的过渡，成为有一定特色的西域风格之佛画。如克孜尔石窟第138窟主窟门壁上的《兴率天



听法菩萨图》及某窟的《度乐神善爱犍达婆王》等，便较集中地代表了这类典型风格。此外，西域佛画中不少动物形象，亦描绘得十分精美(图55)。

莫高窟画壁面积不下于4.5万平方米，其中属于十六国晚期至北朝末期的窟有40个，计十六国晚期的7个、北魏前期8个、北魏后期和西魏时期的10个、北周时期有15个。其中不乏精美之作。作为绘画遗存，较典型而有代表意义的洞窟，如以北凉和北魏时期为代表之早期风格的第275窟、254窟与257窟，以西魏时期为代表之中期风格的第248窟、249窟、299窟与428窟。在这些洞窟中，我们可以从一些题材典型、手法丰富、安排得当、绘制精巧的相对成为单独画幅的作品中，认识到不同时期的画壁风格以及它们之间的联系和变化规律。它们共同成为南北朝时期水准较高的绘画遗存。

第275窟左壁所绘取材于《贤愚经》的《月光王施头千遍功德圆满》故事。选择跪献头颅的场面，画成高80厘米，横71厘米的独立画幅，色调淳厚、晕染有西域画风，为十六国末期之典型作品。第254窟的《降魔变》与《割肉贸鸽图》画幅分别为纵145厘米，横110厘米与纵120厘米，横155厘米，分别绘于左右两壁，它们是北魏作品中那类以佛像为中心构图的经变故事画。故事情节围绕主要佛像构成宏大场面的构图，但布局对称，结构受一定局限，虽均衡却略显拘谨。该窟还有一些佛传故事画。如《佛弟难陀被迫出家》，画幅纵153厘米，横280厘米，亦属同类画法，但佛的地位更突出，类似佛龛的场面装饰，仿佛是佛的说法。最值得重视的是绘于该窟右壁前部的《摩诃萨埵太子舍身饲虎图》。该图以太子被虎食的场面为主要结构置于画面中央，将不同时空的情节交织而构成绚烂丰富的大幅画面。画幅高165厘米、横172厘米，色调沉着、用笔冷静，具有极高的审美价值(图56—59)。



图55 《度乐神善爱犍闼婆王》 克孜尔某窟



图56　《尸毗王割肉贸鸽》敦煌254窟　北魏



图57 《降魔变》 敦煌254窟 北魏



图58 《萨埵那太子舍身饲虎》 敦煌254窟 北魏



图 59 《萨埵那太子舍身饲虎》(局部) 敦煌 254 窟 北魏



图 60 《九色鹿狐(部分)》 敦煌 257 窟 北魏



圖 61　《九色鹿本(部分)》　敦煌 257 窟　北魏



图62 《九色鹿(局部)》 敦煌257窟 北魏



图63 《须摩提女请佛图》(部分) 敦煌257窟 北魏



图64 《沙弥守戒自杀图》（部分） 敦煌257窟 北魏

第257窟的《九色鹿本生图》、《须摩提女请佛图》与《沙弥守戒自杀图》等故事画，是北魏时期另一类以场景与情节为主而连续构成的画面。《九色鹿本生图》绘于北壁下部，纵96厘米，横385厘米。以两头开始，中间结束的汉画横卷式构图，将人物、故事分为九个场面。人物平列，山水树石作装饰，人大于山，水不容泛；房无前墙，可窥室内布置；用色浓丽淳厚，甚至有绿马白人出现；用笔饱满圆润，人物神态表情描绘绝佳，尤其是鹿的神情姿态，在整个画幅中十分突出。这幅画是国内外现存的鹿王本生故事中内容最丰富、保存最完整的一幅，是极其珍贵的艺术瑰宝。《须摩提女请佛图》纵84厘米，横848厘米，绘于窟北壁和西壁北侧下部很长的一段墙壁上。画幅疏密有致，前后呼应，互相衔接。尤其是佛弟子们乘坐的各种禽兽与身后身前的山岳，处理得分外传神，颇具匠心。如牛的犷悍、象的朴拙、天鹅的自得、山岳的沉寂，都有不同的意趣，而龙的腾游、马的嘶鸣、孔雀的翩跹，其姿态亦生动感人，又不失总体上的统一。《沙弥守戒自杀图》纵100厘米，横570厘米，绘于南壁。与前两幅图一样，亦是以连续画面的形式组成整个画幅。不同的是全图按故事情节发展依序而作，其构图依情节或舒缓或紧凑而疏密相应，以景物自然分割，脉络清晰，一气贯通。这几幅作品的技法相似，处理手法也有共同特色，珠玉交辉，使第257窟成为北魏时代最有特色的石窟之一。从中也反映出佛传故事画在布局与描绘等手法上向汉画中连续、平列、取势、求态等特征靠拢的过程(图60— 64)。

第248窟的《说法图》可视为隋唐盛行的大场面《西方净土变》等经变画的另一种演变途径之先导作品。整幅作品纵280厘米，横270厘米，为以佛像居中而对称感很强的巨制。人物众多，场面宏大，静动相宜，生动多姿的菩萨形象尤引

人注目。

延至西魏，整个画风明显地受到汉画中流动飞舞特征的影响，并接受了魏晋及南朝那种重神韵、讲风姿的审美习尚，无论是题材上、手法上、技巧上都有明显受到汉文化影响的变化。其中最典型的是第249窟中整个窟顶及窟内的绘画，第285窟窟顶东坡的《伏羲女娲图》、南壁的《五百强盗成佛图》以及第288窟西壁的《天宫伎乐图》。

第249窟窟顶南北坡所绘《西王母图》及《东王公图》，画幅成梯形，分别纵120厘米，横200厘米与纵125厘米，横210厘米。场面宏伟，使人联想起类似《洛神赋图》中的洛神乘云车、驾鱼龙归去之场面。造型简练，用笔飞动，大约为汉族工匠中高手所绘。尤其是画幅下部的射猎与山林场面，从中可见《画云台山记》中那些场景设计的影子。其各种动物刻画生动，想象丰富，既是中国古代神仙思想在佛画中的反映，又是魏晋以来玄风在艺术形式上的蔓延。第285窟的《伏羲女娲图》纵200厘米，横290厘米，也是少有的类似汉画题材的大型佛窟画壁。只是在处理上将人首蛇躯的伏羲女娲与金乌蟾蜍融合而成日月神，并与佛像绘在同一画面上，体现了佛道融合的思想。该窟另一幅《五百强盗成佛图》纵80厘米，横130厘米，亦是分情节段落绘制的，但在结构上已完全摆脱佛画格局的制约而以表现情节、场景为主。同时，又避免了汉画中呆板的分层处理，吸取佛画中的装饰手法，形成远近不一、错落参差的构图。在用笔与设计上也极富匠心，对比色、深浅色的运用都处理得较好，使画面明快醒目。而第288窟所绘的《天宫伎乐图》则代表了西魏时代对佛像菩萨的改造。人物形体变瘦，体态从丰腴转向秀美，手与面的画法有晕染痕迹，但在造型上已渐渐摆脱原来佛画的格局，具有一种新的模式选择之趋向。天宫楼阁亦是西域穹窿式建筑与汉式楼阁

之组合了。对伎乐们手、眼的描绘及其体态姿势处理的协调，应当说是魏晋绘画传神悟对理论在画工中被广泛接受和运用的一种反映，中国绘画理论在新的绘画观念中寻找到了用武之地。这与前一章中所述的对佛像面相与手相的重新塑造是相互参照、相映成趣的(图 65 — 69)。

到了北周时代，石窟中的绘画似乎已失去了以往的热情，转为更明晰、简略，但更加重视情节的处理，已经仿佛是汉画在处理新题材的尝试与发展了。这时，经变故事题材已有选择地被表现成完美的“连环画”形式，画幅上也出现小块的文字说明，已与魏晋时代常见的卷轴画完全一致了。第296窟窟顶西坡、北坡上连续绘制的《微妙比丘尼故事图》，该窟中另一幅《福田经变图》与299窟窟顶上的《子孝养父母图》，可当成此时期较典型的作品(图 70 — 71)。

麦积山石窟北魏画壁主要以西崖第 127 号窟最集中。此外，如第 135 窟天堂洞，第 90 窟、第 154 窟、第 5 窟东崖牛儿堂、第4窟上七佛阁散花楼等，也有北朝时期画壁遗存。其画壁风格较接近中原。

炳灵寺石窟画壁仅存900平方米。其中有公元420年题记的第 169 窟，有《说法图》及《维摩诘变相图》。形制较为朴拙，大约出自当地画工之手，与南方和敦煌同期流行画法大不相同，反映出南方流行式样未到达之前，本地画工参照佛画并按自己理解所绘制的风格。

此外，甘肃武山县武山水帘洞石窟群中也有北朝画壁。大佛崖存有北周《说法图》。千佛洞第10龛中绘有飞天菩萨，清秀潇洒，窄肩长颈，为典型中原画风。甘肃武威天梯山石窟也有北凉至北魏所绘画壁。以土红涂底，千佛皆坐式，墨线挺劲，并作叠晕或晕染。

也许尚有一些未经发现的画壁遗存，但从这些中国境内



图65 《西王母图》 敦煌249窟 西魏



图66 《五百强盗成佛图》(部分) 敦煌285窟 西魏



图67 《五百强盗成佛图》(部分) 敦煌285窟 西魏



图68 《五百强盗成佛图》(局部) 敦煌285窟 西魏



图69 《天宫伎乐》 敦煌288窟 西魏



图70 《微妙比丘尼故事》 敦煌296窟 北周



图71 《福田经变》 敦煌296窟 北周

目前已发现的魏晋石窟画壁的主要遗存中，已不难窥见佛画在中国的传播、分布与变化之大致踪迹来。

（二）题材形制

木构建筑特征与重视纹饰的传统，使我国形成了自己的以绘画装饰建筑物的习惯及绘制方式，它们在题材、手法、位置上已形成了较为固定的程式。佛画对它们的第一个影响便是前所未有的题材。在佛画传到中国时，这些题材是基本固定的，并已形成完整的构成法则，以达到宣教目的。千变万化的佛画题材，可按绘画要求分成几类具体分析。

第一类是佛像题材或人像题材，包括佛教的偶像及供养人的画像。主要的偶像有严格的形制规定与特定形象含义，一般较少创作自由，手法改造上亦缓慢而困难。供养人像或者一般偶像较易与中国原有的“写真”画或者“列像”产生相似的联想，从中反映出较多变化来。早期供养人像多为小像，绘于“说法图”下方，唐以后逐渐增大，以至于与真人等身。供养人中还可见不少少数民族形象，一般来讲基本是当时当地不同阶层的人物写照。

第二类是物象题材或环境题材，包括佛物、法宝、菩提、莲池等佛国境界以及鹿猴羚象等动物。这类题材多为中华罕见之物，原有的绘画模式亦不甚严格，故而是较容易改造之题材。它们通过取舍、选择、侧重、变化、改换等手法，有些渐被淘汰，如早期常见的摩尼火珠，以后则几乎不用；有些被净化，如身光被表现成火焰；有些被取代，如猿、鹿等动物，后来常被龙、虎、狐、兔取代；有些被改造，如佛国境界被改造成宫阙殿堂；有些被泛化，如原来的菩提树下被泛化成山水境界；也有些被当成某种程式，如忍冬被程式化成卷草等等。它们成了对佛画改造的第一步，也成了造就中国纹



围的宗教环境之重要手段。这类题材较集中地继承了我国绘画原有物象题材的成果，亦较易于吸取佛画中特有的表现手法，对后世我国绘画产生了较大影响。

第三类是文学题材或场景题材，包括佛传、佛经、本生变相等等故事场景绘画及表现佛教中各种生活与体现其宗教观念的"杂画"。这类题材由于有文学题材作为背景而更能引起广泛的兴趣，因此成了佛画中最受重视的题材。它们与中华绘画中以文学作品与故事传说作画的固有传统相似，也与以宴乐饮射等场景作画的方式相同。因而，这类题材的绘画成了中国佛画最主要的构成部分。一般来讲，早期重视从佛传中产生的故事，后来才更重视各种感应事迹和佛法故事。

在佛教画壁中，这三类题材通常是交融出现在同一画面上的，它们共同构成完整的人物故事，展示一定的情节境界。一般也可以将这整幅画面反映的题材当做绘画的名称或题材加以分类。例如，目前一般的研究者亦常将佛画题材分为以佛经为题材的经变画，以佛教史迹为题材的史迹画和以供养人为题材的生活情形绘画等等。

经变画包括佛画像，早期多为说法场景，后期逐渐独立。经变故事画，一类为佛传故事，为释迦生平事迹，早期多为片断。主要内容有乘象入胎，树下诞生，仙人占相，太子读书、比武、掷珠定亲、迎亲、出城游观、夜半逾城，树下苦修等。另一类为本生故事画，为释迦前世或前若干世善行。这在西域有象王施牙、跋弥化鱼、兔王焚身、猕猴舍己救人、昙摩钳太子求法投火等，传入中土之后较常见的有九色鹿舍己救人、萨埵太子舍身饲虎、月光王施头千遍、尸毗王割肉贸鸽、毗楞竭梨王身钉千钉、睒摩摩迦深山行孝、须阇提割肉奉亲、善事太子入海求珠、设头罗健宁仕鱼救人、萨博燃臂为商旅照明等等。因缘故事，为佛陀度化众生故事。主要有释

迦堂弟被迫出家、沙弥守戒自杀、五百强盗成佛、微妙比丘尼苦难遭遇、梨耆弥七子娶妇、金财只手献金钱、象护乘金象入宫赴宴、波斯匿王丑女变美、恒迦达偷衣犯王法等十余种。这些经变画是魏晋南北朝时期佛教画壁的主要形式。此外，还有维摩诘经变、法华经变、弥勒经变、涅槃经变、药师经变、净土经变等，它们开始于北朝，在隋唐时期盛，成为我国独创的佛教绘画艺术形式。敦煌有各种经变画24种1055幅之多。

佛教史迹画是描写佛教历史人物、历史事件、佛教圣地和感应故事的绘画。起于唐，盛于吐蕃时期，敦煌有44处67种之多。

总的来讲，这些佛画题材本身是固定的，画面基本结构也有一定的式样，它们和石窟形制互相制约并且一并服从于一定的佛教观念。佛教传入中国之初，延印度重礼拜戒行之风，石窟形制多为中心塔柱式，信徒可绕塔千匝而礼佛。与之相应，四周画壁也多为局限于以菱形方格为界的片段故事。观者在行动中转顾四周，审视方格内的独幅故事画。菱形方格的排列和相对独立的片段故事画，就是这种跳跃式观看方式的最佳选择。而当礼佛的宗教仪式规范向禅修形式转化之际，石窟形制则多为凿有小龛供僧人静修的“毗诃罗”窟，画壁题材也多为相对连续和完整的佛画故事，以适应静坐观赏、调心息忿、去恶除弊，达到心识澄静的需要；而当禅修之风向大乘佛教转化，略于修行而重对佛理的感悟理解，倡人人有佛性的时候，石窟的形制也直接摹仿中国建筑一变而为殿堂式窟，这已是众生都能前往的供瞻仰、娱乐、欣赏的场所了。因此，过于惨烈而不忍睹的诸如割肉、钉身、饲虎、降魔等故事画便被有热烈气氛或平和而又耐品味的“福田经变”、“维摩经变”等题材所取代。这已是中国的创造了。



就画壁题材之布局来讲，也有一个总体变化的过程。早期所谓“支提窟”式样的石窟画壁中，中心柱四周的画壁多数沿袭印度佛塔的形式：中心柱当中是雕刻的佛像，而画壁成为佛像之装饰，或在柱顶、柱底分别绘上法宝、天人、菩萨及花草纹样，来代替印度佛塔中那些佛像之外的雕刻装饰。而在“毗诃罗”式样的石窟中，佛像多于窟中各龛之内。早期多以雕塑佛像为主，渐也有以绘制的佛像取代之趋势，但正中主龛已十分突出，整个窟内画壁已从以佛像为主要题材的方式中解脱出来。龛外壁上已出现了较多的佛本生故事或想像中的佛国境地等题材，虽然各类佛徒菩萨的画像仍占主要的地位，但他们在完整的佛画故事题材之前已较为单一了。窟顶窟底也渐出现了各种天上与人间的气象，出现了各种神怪或世俗人物，仿佛汉代壁画那上、中、下的不同位置象征天上、人间、地下一样，石窟画壁也成了天上、佛界、人间了。到了后来，几乎所有的窟都成了殿堂式布局。这时，整个画壁就成了中华固有建筑式样的装饰格式：佛成了占据正中“厅堂”位置的主要偶象，菩萨弟子亦越来越多地像臣民似地排在两厢；窟顶是屋顶的藻井或平局，侧壁从上至下仍是依次绘天人、佛或佛传故事、约义或供养人，有时还画出各种檩、椽、柱、栏、础等建筑部位来。渐渐地又变成了层次分明的排列，仿佛成了汉壁画中那种规则的题材处理方式的迁延。

一般而言，一个窟就是一个完整的宗教场所，要求有一定的宗教气氛与之相应。石窟各壁形制的设计和绘制题材、形式也只能服从这一总体气氛的要求，并随宗教观念的变迁而变动。因此，前章所谈的关于造像形制那些基本要求与原则，对于画壁亦是基本适用的。只不过造像重视形体本身形制的统一变化，而画壁更重视环境表面装饰的协调氛围罢了。克孜尔早期窟如第17窟，窟前左右两壁画说法图，窟顶菱形方

格内画本生故事，严整对称的说法图与窟顶铺天盖地的菱形方格构成一种森严的宗教气氛(图72)。敦煌则形制较有变化。如最早的第268窟，窟顶为平棋图案，西壁圆券龛内有交脚佛塑像，两侧各画二供养菩萨，龛下有供养人像，南北壁则为隋代所画千佛及说法图(图73)。最有代表性的第275窟为纵向庐顶，窟顶有飞天和千佛，西壁为塑绘结合的说法图，南壁上部则为塑绘结合的思维菩萨、交脚菩萨和供养菩萨，龛下画有太子出游四门故事画，并在下部画一排供养菩萨；北壁与南壁基本相同，本生故事则为毗楞竭梨王、虔阇尼婆梨王、尸毗王、月光王等。由此看来，敦煌早期画壁形制延西域余绪而以基本对称的说法图和不完整的本生故事画为主。相对于西域的严格几何法式来看，敦煌则显得较为自由而活泼。这在已经中原化了的第285窟更加明显(图74)。此窟为覆斗形顶之厅堂式布局，西壁开三龛，南北壁各开四龛。主室窟顶为华盖式藻井，四披画杂物、怪异、山灵、海兽等中梵合一的诸神、形体飞动如汉画，使整个场所更有神秘气氛。西壁为塑绘结合的说法图，并有供养菩萨及飞天以及诸王天等；东壁也以三世佛、无量佛为主，以下则有诸多的供养人。而中央圆券大龛内所塑倚坐说法佛则是该窟之主佛，与东西龛诸佛已有王与诸侯之势；其余诸神围绕主佛平列展开，有浓重宗教情调。南壁所绘主要为沙弥守戒自杀品，上画并列伎乐天，两端的释迦和多宝佛则可视为故事画两边的装饰。北壁为排列整齐的各佛说法图七铺，每铺下有男女供养人，风格较为规整，在整窟的热烈飞动的气氛中有调节、衬托的作用。总之，此窟既有极动又有极静，静者为占于石窟四壁下部的佛及菩萨，动者则为四披的诸山灵海兽。至于窟顶，又以严整的华盖式(为敦煌第一个)藻井覆盖，十分对称而方整。这样，下面“佛地”诸佛及菩萨的安坐禅修与上部藻井之间，则完



图72 克孜尔17窟布局(部分)

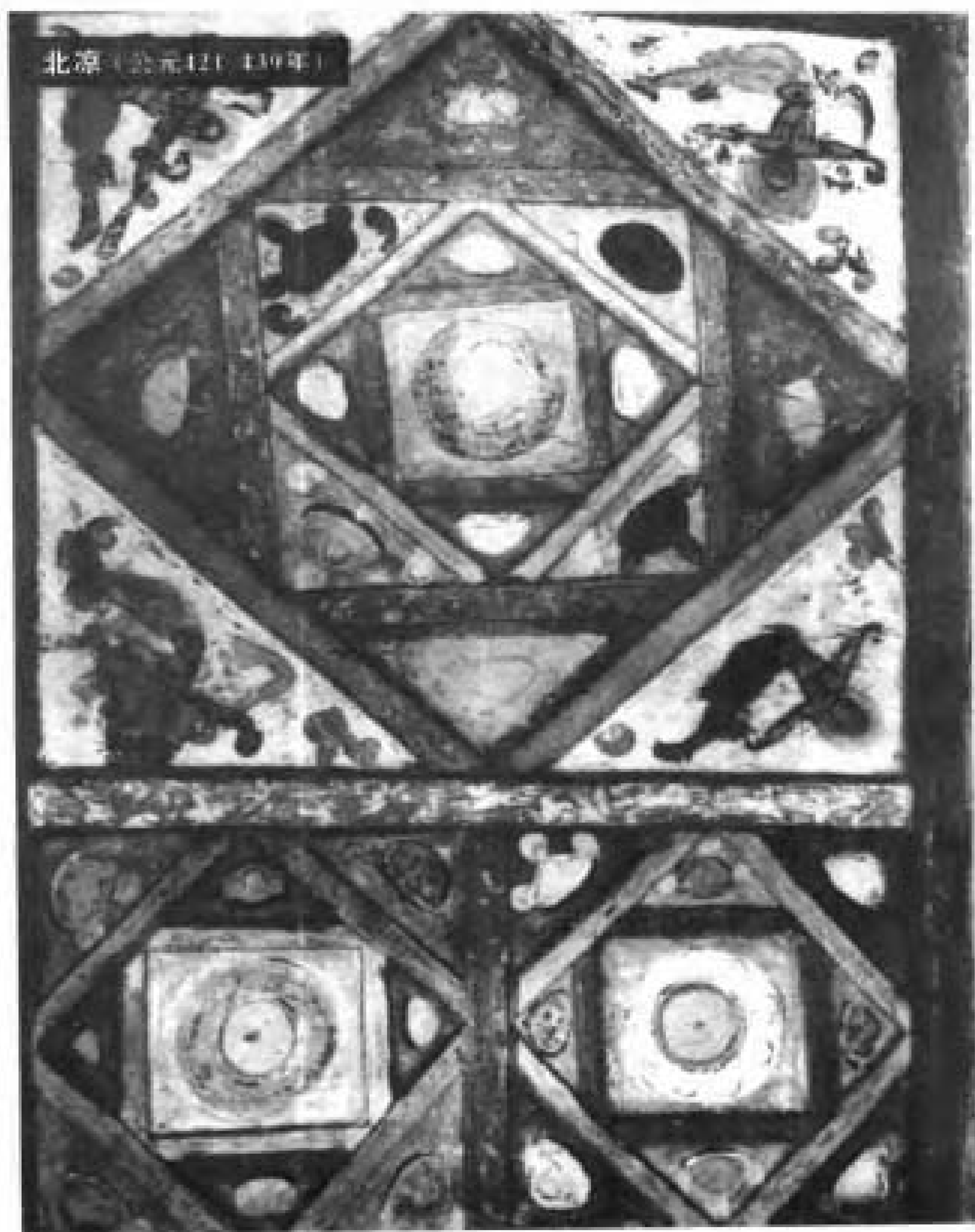


图73　敦煌268窟窟顶平棋图案　北凉



图 74　敦煌 285 窟西南角　西魏

全是汉代绘画中那种云气飞动的形式所造成的"汉天"，动静互相衬托，造就热烈飞动与镇静稳定相合一的宗教气氛，使整个画壁更具吸引力。

早期洞窟画壁的形制往往也影响了整窟氛围之改造，它们渐渐都有一种往殿堂式或厅堂式变化的趋向，使佛的至高权威变成一种等级观念，具有中国式的政体家庭结构。尤其是窟顶的改造，在此时期已基本完成。使整个洞窟具有了"汉天佛地"的总体感觉。

与此同时，佛教故事画题材也渐渐产生了适应于汉民族审美心理的抉择。在这些佛画故事中，有些强调神圣的宗教献身精神，并有严格的描绘程式。诸如舍身饲虎、身钉千钉、割肉施头等，本不是中华民族所熟悉的题材，尽管传入时工匠按样本描绘，但其情节与画面的刺激与整个中华文化所强调的气氛并不完全合拍，不久也就较少出现了。另一类较平和优美并充满瑞兆的以及较接近世俗生活的诸多因缘故事等题材，则与中华民族传统审美观念较为一致，因而传入敦煌后，匠师们对这类题材有较大的兴趣，并多能以自己的理解描绘之。在这些题材的使用过程中，往往使原有题材相近或相似的对象，得到了进一步的利用、改造和发展。工匠们选取自己擅长的技法，将对题材的选择与改造结合起来。实际上，这也正反映了当时一般民众对这些题材的喜好、把握与要求。他们有意地强调了服饰、环境、草木、禽兽、供养人的描绘，而对那些佛画中原有的模式画法，也多按照自己的喜好和情感去处理，使之有别于原来佛画中形象的特色。例如在敦煌第257窟的北魏鹿王本生佛画中，对于九色鹿的造型，不但注意了这只鹿特有形体动态的选择和创造，也强调它那拟人化的性格之表达，使它那惊惶、善良、倔强都在相应的场景与特定的姿态和画面位置上得到较好的表现。就是对于



那些惨烈场面与必画之题材，画工们仍多做了相应的改造处理。例如敦煌早期画壁多以毗楞竭梨王钉千钉、尸毗王割肉及萨埵太子饲虎为主要场景，尽管情节惨烈，诸王的身躯却完好无损。而第254窟降魔变的面目狰狞、吐火吞蛇的外国鬼神，仅在以后留给地狱变相之用。属于西魏时期的第249窟、285窟，窟顶四披的外来诸神，仅留下体态近似于人的赤身四目四臂而形体长大的阿修罗以及臂生翼、粗短而壮健的力士，并与中土诸神合一了(图75)。西魏常用的题材如《五百强盗成佛》、《沙弥守戒自杀》，则直接地将酷烈的挖眼、自杀等情节作淡化处理：或干脆略去不画，或有意地突出强调那些诸如说法、禅修、论辩的情节，画面因而也有众多的与具体情节无关但能活跃气氛的山林鸟兽之属。其描绘方式也由原来的着重场景与情节的真实向细、精、满、密的形式转化。

一般来讲，故事情节简单明了、画中形象与世俗生活相关的题材、或有着较多描绘自由的对象，就容易通过较为随意的描绘和安排而重现一种新的格式与新的气氛。因此，更多自然对象如花草鸟兽、山林树木、日月星辰、彩云香雾、臂环佩饰等，便更容易被采用。包括传统的东王公、西王母、飞廉羽人等神祇题材，它们既是画工们轻车熟路的拿手好戏，又丝毫无损于佛画的基本要求，反而可能促进布教。因此，它们便渐渐占据了画面，成了佛画中新的血液，这实际上已经是画工们从服从题材到利用题材了。更为重要的是，对这些题材的绘制，其中必定包含着一种固有的文化因素，其形色、其画法、其观念都是中华的。此时期画壁中许多形象都明显可见从汉代绘画中发展而来的脉络，也有不少样范是直接从魏晋以降的卷轴画中借用的。这点在后文中还要详细论及。值得注意的是，当这种题材与风格进入佛教绘画时，它反过来对画壁形制进行了改造，选择了与这些形象相适应的佛教题



图75 《阿修罗》 敦煌249窟 西魏



图76 《说法图》 敦煌428窟 北周

材，发掘了新的经传故事，进一步加速了题材向中国化转化。渐渐地，佛教本身也在这种改造中产生了新的创造，中国式的“佛地”也孕育在这种人情、山川、花木、鸟兽之中。后来，大乘经变画渐渐出现，它们不再依附于印度佛教的具体故事情节，仅依靠画面的组织安排而描绘出一种和谐完整的气氛。画壁本身也从宗教戒律与宗教文学中解脱出来，成了类似人间“行乐”似的“色相”之物。这时，画家便可以较自由地按自身文化与情性去组成画面、设计形象、诠译经籍、选择画法了。真正的中国佛教壁画便也即将形成(图76)。

四　石窟壁画的艺术形象

（一）　偶像的改造

宗教艺术是为了造就一种布教氛围而作用于感官的。因此，任何宗教艺术都必须确定一些基本的、具有特殊意义和特定式样的形象，这些形象在宗教传播过程中往往最先冲破语言、文字、种族与观念的障碍，成为文化融会的急先锋。在相当大的意义上讲，宗教传播的成功，应当归结于宗教艺术的成功。当一种宗教的外在形式被“化”成为一种“纹”而被广泛接受时，其教义也就不胫而走了。因此，这些艺术形象对于宗教是至关重要的，而对于具有偶像崇拜方式的宗教来讲，偶像则是最重要、最关键的艺术形象。

佛教是多神的主神宗教，其崇拜的神祇众多。“佛像”既在狭义上指其主神佛祖释迦牟尼之造像，也泛指佛教中一切崇拜的偶像。它们大抵可分为两类。一类是佛教创造的神灵，即佛、菩萨与罗汉。佛又称“如来”，在南传佛教中“佛”只限于对释迦牟尼的尊称，北传佛教中“佛”泛指“三义圆满”的觉者。不同时空中有不同的佛，如过去的七佛、燃灯佛，未



来的弥勒佛，东方的药师佛，西方的阿弥陀佛等等。在不同功用中有不同形象的“佛身”，如能显法力的“法身”，展示修习而获正果之身的“报身”，超度世间众生的“应身”等等。“菩萨”亦称“大士”，是未成佛但超脱生死的神。在中国一般有观音、大势至、文殊、普贤、弥勒、地藏等等。“罗汉”亦称“尊者”，是“永生不灭”的神。在中国不少寺院中，后来单设“罗汉堂”，供奉的“罗汉”多到500或800尊。另一类是印度古代神话中原有的神灵被转借成佛教的神灵，如天王、天女、韦驮等等。

在魏晋南北朝时代画壁之遗存中，第一类偶像中那众多的神祇，较少有明显的个性特征，他们多因在画幅或窟中的安排来确定其身份，而且主要集中在姿势、容颜、表情、衣饰都较单一的“佛”与姿态众多、神情各异但衣饰与容貌相对统一的“菩萨”身上。第二类形象由于具有较强的印度文化特征，亦缺乏基本教义所必不可少的宗教需要，因而，他们在魏晋时代出现不多，只是偶尔在画幅中出现，也不作为崇拜的偶像而作为场面装点。其中最值得注意的当推所谓的“飞天”这类天宫伎乐、歌舞的天女，他们是佛教艺术中最常见的小神。

对佛教偶像的改造，自然地也集中到了佛和菩萨形象的重新塑造上。

虽然在中华固有绘画中有以“应瑞”为“表候”的绘图方式，但从未有过“偶像”崇拜的极端征兆。因此，画工们所依之“应瑞”只起形象的说明性作用，它们被赋予的确切之宗教式的限定并不多。而在新兴的佛教中，佛像那完善与细微的描绘，不但有某种简单的“表候”之含义，而且成了一种神圣的定则；另一方面，这些规定无论在审美习惯与礼义观念中都与中华固有文化相距较大，因而，对佛像的改造并不容

易。

在画壁中对佛像的改造，首先是对佛像的各个局部的改造，随后才慢慢影响了佛像的总体面貌。

最初被改造的是佛的衣饰，这是普遍引起关注并容易造成变化效果的部位。早期沿用印度式的袈裟，极少装饰，朴素而显出佛身的各种“相”与“好”，这本是适应印度湿热气候的装束与印度民族重肉欲的审美心态而造就的衣饰。在早期佛像绘画中，通常只用鲜艳的色彩敷就，引起观者注目。到4世纪之后，北印度的服饰变化、花蔓宝冠为首饰、环钏缨络作服饰的风气影响了佛像的造型；西域诸地的“七宝庄校”、“悬缯幡盖”、“金银雕莹”的装饰风气也影响了佛的装束。这些变化适应了与此同时的中原贵族们尚豪侈、重装饰的审美时尚，画工们更容易在众多华丽的服饰中表现出佛的高贵和华美形象来。因而，自北魏开始，佛画中佛的装束也变得金光闪耀、精巧华丽起来。从已产生了色彩变化的敦煌第251窟北壁主尊，色彩变化不严重的第288窟以及尚未变化的第263窟北壁说法图中，可见北魏时佛像衣饰描绘的精细繁密及色彩的多变，连佛像的身光也描绘成珠玉相辉了(图77)。在具体描绘中，常用精细谨密的手法，造就出不同于以往的绘画效果。例如在袈裟的边饰上加以波浪形的各色线描(变化后只留下白色粉线)，以示衣饰的转折；衣纹处理充分运用了中国绘画中用笔的成就，用规则化的回旋造成一种仿佛“带饰”的感觉。佛的手指甲与脚趾甲上亦涂以彩色(变化后也只留下白色粉迹)，以示有类金玉点缀的效果。袈裟愈变愈宽大，渐渐适应了中华民族对褒衣博带的服装喜尚，也便于表现那种魏晋之际普遍形成的对“气”、“韵”的要求而造成的飘动的感觉。到了西魏之际，佛像的衣饰已明显地变成褒衣博带，开始了飘拂，并用凹凸法与描法相间，而共同地表现出衣饰的



图77《说法图》 敦煌263窟 北魏



图78 《供养菩萨》 敦煌285窟 西魏



细部。随之，用笔也向中国式的流畅飞动方面转化，佛像便从朴质单一重肉体显露之相到色泽丰润重衣饰装扮，再到重形色描绘重衣裙飘扬。这些看来虽是衣饰细部的渐渐改造，但却往往能使佛像在画中产生不同的体态与风貌。中国老百姓深明"人要衣装，佛要金装"的道理，魏晋时期的艺术家们也懂得"衣装"对佛的"人化"所起的作用。它不仅是一种对宗教的被动接受与对现实审美的普遍适应，也代表着在三个发展阶段中不同装饰观念下对佛教艺术所作的文化改造。这些在比佛更多样且绘制更为自由的"菩萨"形象中，显示得更为充分。敦煌石窟中出现了许多佛经中所无的"供养菩萨"，他们被描绘成服饰入时、神态自由、表情多样的形象。第285窟主龛内的塑佛尚显庄严，而两壁间众多的供养菩萨已大有华装严饰、谈笑风生的气象了(图78)。

此外，对与"佛像"直接相关或融为一体的项光、身光、佛座、法宝等物，在画壁中与造像中亦有相似的处理手法与变化规律，也是从较朴素无华向多彩华丽，再向具有民族审美特色的流畅、飘动方面发展的。以佛座为例，早期佛像多为立像，坐像则坐于"狮子座"上。实际这是一种方墩或坐椅，并无具体定则。西域佛像较为统一，均以有垫之"胡床"为座，并配以足垫供伸腿之用，至敦煌早期仍沿此制。但其后多时期的佛像已多坐于莲花狮子座上，座以莲瓣为饰；到了后来，佛座则被做成了朵朵莲花。同样是莲花，在印度式样中仅以莲瓣装饰坐床，是一种纹样的象征；而在中国式样中，则以整朵莲花为座，并做成一种"台"的式样。民族文化观念的差异渐渐在同一式样的创造中显现出来。项光与身光在早期佛像中，只是一种简单的色彩表示出的光环，甚至没有身光，仅以佛头上二小飘带为饰。在克孜尔的佛像中，已在光环边饰上杂以红青白绿诸色，后来甚至饰以金玉，或饰以繁

密精细的火焰纹。在敦煌时期的佛像中，佛光已成为最重要的装饰，是重点描绘的对象；色彩艳丽丰富，多选取有流畅用笔或晕染方式填色的火焰纹，并可在光环中绘以千佛或飞天。这在人们的视觉中已不再是一种光环，而类似于佛像身后的屏风了。华盖、菩提树等也仿佛成了屏风的组成部分。其余的法宝，也渐渐从佛手上、身上消失，越来越多地适应着中华文化的审美眼光了。这一切，在菩萨的描绘中反映得更为充分。

尽管在佛像的整个创造过程中，佛的相式大体保持不变，但一切佛的"身外之物"则无一不随民族习俗及文化观念而改变。更重要的且更困难的是在这种总体相式中，要从佛的面相、手势、体态上来改造偶像，使他能产生一种时代与民族的韵致。魏晋艺术家们在佛教画壁中做了这方面的重要改造，取得了相当的成功。

与造像相比，绘画有其不同的特征。绘画不能在体积与空间上去精细地处理面相与手势中那些肌体的形状与变化，但绘画能从总体外形与简单的平面位置关系中来表达出面相与手势的典型特征与运动方式，能对五官的表情、手势的取向作较为多变的复杂描绘。因而在对偶像的改造中，描绘的特长是显而易见的。

克孜尔石窟画壁中佛像的面相较多具有犍陀罗风格。菱格中的千佛以半侧面为多，且毫无例外地被概括描绘成稍平扁而规则的几何形。从目前已变色而显得突出的起稿线看，画师们对于五官，也多将其概括为与头部圆形相似而协调的小圆。与印度笈多艺术式样的重肉体表现相比，犍陀罗艺术更偏重于希腊式的对几何形体及比例关系的偏爱；并且，在龟兹地区，有着以头的扁平为美的习尚。这种将面相与五官处理成扁平而规则的几何图形的手法，是对佛像面相处理的最



佳选择。与在新疆境内发现的佛陀残片比较，这种以半侧面面取其扁平的角度为龟兹地区所特有(图79)。

敦煌早期的佛像面部呈正圆形，颜面也具有皮多式样的柔和与丰满，但神情多木然，缺少生动的表情。随着中原画风的影响，面相向清秀瘦削转化，五官也渐渐向河西走廊的典型容貌中那种长面、直鼻、修目、方唇形象变化。圆润丰满的面相变为上部稍宽大、下部稍窄细、下巴稍尖而前凸的方正面相；头部占人体的比例也由汉画中通常的约五分之一缩小至约八分之一左右；面部多了一些恬静而疏朗的气概，眉宇修长，形成了最典型的北魏佛像的风格。这其中已较多体现了民族审美习尚，佛的面相已参照了中土的北国健儿之轮廓，气质上又渗入了南朝士人审美理想的因素。到了北魏晚期，随着北周武帝的通好西域与南朝重柔美华靡审美风气的流行，西域的式样再次与中原广大地区的“秀骨清像”以及华靡绮丽的审美风尚相互影响，使佛的面相与体态丰满而富有弹性，并可见其“骨节”，衍变出一种“面短而艳”的新面相，这已是隋唐统一流行的佛面相的胚胎了。

佛像的体式和手相在绘画中比造像上更为自由。固有绘画中对“体式”与“手势”的描绘法则，很快在佛画中寻找到了自己的表达方式。最初佛像的“坐式”或“立势”都比较平正呆板，缺少印度佛像那种倾斜转折的角度。在克孜尔尚可见较多的臀部微向外斜的立式佛像，但敦煌则少见这类体势而多为坐式像，并在整体上比较平正。到了北魏后期，佛像尤其是菩萨像在各个关节处理上便灵活多了。敦煌第249窟三说法立佛，均立于莲花座上，其中一佛臀部右斜并微出胯部，肢体关节比较灵活。第248窟北壁说法图中左右排列的菩萨，无论身段、体势都灵活多变，神情各异，已显得绰约多姿了(图80—81)。



图79 《千佛》(局部) 宋 木吐喇第45窟



图80 《说法图》 敦煌249窟 西魏



图81 《供养菩萨》 敦煌248窟 北魏



图82 《说法图》 敦煌288窟 西魏

在手势的描绘中，由于缺少了印度文化中“手印”的舞蹈语汇与宗教含义，故除在主要的“手印”上沿用印度定规外，在大部分手势的描绘中是有所选择与创造的。例如“合掌印”、“转法轮印”为印度佛画中极重要而常见之“手印”，但在中华文化的审美观念中，它们或过于对称单一，或过于繁琐而不自然，因而未能在中国佛画中流行。而“施无畏印”则由于有变化、有势态而广为流行。在印度阿旃陀等地的佛画中，手势只突出“印记”的宗教语汇，其描绘角度单一，形态生硬。而在中国佛教画壁中，大多数手形优美修长而变化较多，描绘角度亦多变，以至形成了中华民族特有的各种优美而有表情的手势，这已没有太多的宗教语汇的含义了。

尤其在手、脚的交搭形式上，绘画充分发挥了自己的特长，将魏晋时代画论中那种“面、手称其目”的要求，通过手势的安排表现得比较充分。西域流行的直接取于印度佛画中的“交脚”式样与“交手”的各种“手印”，都没有在敦煌普遍流行。这些式样的共同特征是手脚交搭成“W”形或“X”形，交角极尖锐，直接重叠，形态单一而机械，其分割的空间也相当零碎。这些都与中华民族固有绘画中那种浑然流动的势态不相适应，因而它们自然被舍弃了。与此同时，对其他形式也有所改造。尤其是双手的交搭形式，多数将直接交搭扩展成相互呼应，在变化中求统一。上下臂的连接自然流畅，并常以环裹的大披巾遮去手臂与前胸之间不规则的空间，而使手势与面相成为对应的浑然一体。这样的手势在敦煌第257窟、248窟就已多见，而到了西魏之时的第249窟、285窟、288窟，以及稍后的新疆诸石窟画壁中，已成为一种新的风格(图82)。

通过这些改造，宗教偶像本身已在较大程度上改变了原来的面貌，中华民族的审美观念已反作用于宗教的实用观念，



并做出了文化上的进一步选择。

(二)氛围的造就

佛教画壁本身是为了造就整个宗教氛围而存在的。但在画壁的绘制与布置上，却又必须重视绘画自身的特征，并注意画壁自身特定的宗教意义。以偶像为主的场景，以佛传为主要情节的绘画，在进行偶像改造的同时，必须造就出一种适应中华民族审美习惯的氛围。在魏晋南北朝时期佛教画壁中，主要是通过画面上环境的选择安排与飞天、供养人以及各种人物神祇的描绘，来改变印度佛画那种宗教气氛与审美要求的。佛经上记述，佛祖弃国学道之时，“欲全形以遁，恐不免维系”于是去其须发，变其革服，“舍华殿而即旷林，解龙衮以衣鹿裘；遂垂条为宇，藉草为茵，去栉梳之劳”，最后于菩提树下得道。印度佛教在佛像未曾作为偶像崇拜之前，即以菩提树为佛的替身而作为崇拜对象。在佛像出现之后，那些圣树圣迹自然也随之而成了佛画的主要题材，并具有不同寻常的含义。

在印度佛画中常见的这类题材有菩提树、须弥山，以及鹿、猴、鸽、狮、羚、牛等动物。在克孜尔早期画壁中，这些东西与佛像组成一个完整的共同体，占满了菱格形的空间，再排列而成为千佛。须弥山用起伏的几笔，依菱格边沿绘出，花草树木亦点缀上下空间，各种动物常常画得极其细小，伏在佛座下边。渐渐地，须弥山成了佛像的主要背景而被独立，花树也出现了如“伸手布掌”的独立形态，动物也仿佛处在林木之中，并与坐禅、飞天相互点缀，佛像周围的环境已自由得多了。克孜尔第118窟券顶的绘制便是这种风格。这时的动物描绘，多肥硕而浑圆，晕染细腻，质感强烈，显得健壮有余而灵巧不足，多有一种被佛法所豢养之畜牲的感觉。到了敦

煌、山川花树的描绘已完全失去了固有的程式，中华罕见的狮子、猕猴等动物也不再出现，大量描绘了由汉画中沿袭的野猪、黄羊、马、鹿以至鸭、兔、雉、鹤等野兽与家畜(图83)。第285窟的《五百强盗成佛图》中，佛像周围已绕以修竹、垂柳，形制呆板的菩提树则被当成花纹作装饰用；山形因构图而有起伏；佛下方多山林鸟兽，悠然嬉戏奔跑其间，并缀以猎人狩猎。相似的画面在后来西魏诸窟中均有出现。这时各种动物的形象已完全失去印度佛画中的风格，它们多为尖头、长颈、挺胸收腹，配以劲细修长的腿与转折起伏的躯体。画法上已较少晕染而突出了线描与平涂，使这些动物再也不像那种精细肥硕的“圣物”，而是灵便敏捷、善奔跑跳跃的禽兽了(图66—68)。

伎乐天和飞天也是场景中极其重要的形象。伎乐天按佛经要求乃是属于诸天，并列于天宫之门。然而天竺佛画中似无单独描绘的伎乐天，仅有在欢乐热烈场面中出现的歌舞奏乐者。克孜尔画壁中的伎乐形象多出现于说法图主尊的两侧，听法而兼奏乐歌舞；敦煌则多于四壁上部，绕窟周环，或处于天宫，或抱乐器飞行于虚空，因而通称之为“天宫伎乐”。其形象较为活泼多变，有活泼画面气氛的作用。印度佛画中的伎乐一般伴随着特定的情节，动作狂放不羁，当与印度世俗歌舞欢乐的场面相似。在西域佛画中，歌舞形象已不及印度自由狂放。入敦煌后，听法菩萨虽然还保留部分比较活泼的神情姿态，但渐渐地也变为庄重肃穆，以适应中华文化对师徒、父子、君臣等关系的普遍理解。而真正的伎乐则离开说法场面迁于龛顶，置于横列的天宫之中。同时在佛身两侧，则创造了另一种能穿梭飞行兼能奏乐的形象，这便是所谓的“飞天”。飞天即佛经中的“乾达婆”，居天宫十宝山中，乘百花香露并管歌舞散花，是天龙八部中的香神或乐神。印度古



图83　克孜尔118窟券顶画（局部）



图84 《飞天》 敦煌285窟 西魏



风时期飞天重团块感而略显笨重，并不见翅膀。随着希腊化的进程，飞天也取安翅膀的小天使形式。于阗出土的有翼天使即是传到中国的最早的飞天，克孜尔第227窟主室后壁飞天也属此类。此类飞天一般形体硕大臃肿，尽管有翼但飞得艰难。随着印度本土风格的复兴和蔓延，无翅而能飞行虚空的飞天出现了。克孜尔的此类飞天由于太重自身形象的真实，仅靠有限的示意性飘带及在图中的位置作象征于空中的飞行姿态，飞得不自在，姿势也较为单一。惟入敦煌，由于汉文化本有能飞行的羽人和能飞升的仙人，且形态也多激烈飞动；因而，敦煌最早飞天形态尽管还是西域流行的“V”字形，但体态之轻盈，动作之灵便则早已过之。

早期无翼飞天一般以直接摹仿鸟类飞行动态来表明其飞行特征，双手伸张如翼，两脚上翘如尾。西魏以后，随着中原流行式样的传入，在敦煌第249窟已有中原式轻秀飘逸的飞天与西域式的笨重飞天并存。中原造型模式本又源于南朝士人的对于诸如濯濯如春月柳、矫如云中龙的轻盈而秀美流动的审美风尚，因而飞天也配上了风韵飞动的褒衣博带。和西域飞天相比，一轻一重，一秀一粗，一重流动曲线的美，一重结构的结实。因而一向上轻飘，一往下沉落。敦煌第285窟飞天已伸屈扭动如常人般自如；她已不用飞的姿势去表明其飞的动态，而是借助于翻滚飞动的飘带飞舞来创造一种走云连风的感觉。这时的飞天，其形体有了转折扭曲的变化，其姿态有了腾落背向的选择，其神情有了顾盼俯仰的照应。飞天也从专职的小神变为独立自主穿梭飞行的艺术形象，其激烈飞动的形体在画壁中穿梭自如，灵活醒目，出现于天界佛国之中，相互配合而形成一种缤纷飘扬、天花乱坠的境界(图84)。

飞天作为宗教小神，在佛的殿堂中占据的仅是大神们占据主要位置后留下的不规则之短狭空间。因而我们不难看到，

在云冈、龙门等地石窟造像中，魏晋时期的飞天形象只能屈就于龛楣上、窟顶上那些各种方形、弧形、梯形、菱形、三角形以及各种剩余的不规则图形之中。为了在刻制过程中省工省时，飞天形象必须最大程度地占据该空间的位置，因而各种转折、变化体态的飞天被创造出来。她们能以不同程度、不同姿态的屈伸交叠将其空间占满并留下可供回旋的余地。绘画中的飞天要丰富得多，她能利用在原来十分苛刻空间条件中创造出来的那些飞天形象的基本势态，加上描绘的自由，一般更能自由地处理各种不同的气氛要求。利用衣饰及手执的各种佛物，使整个画面处于她们的飞动之氛围中，从而使飞天成为其后佛教壁画中最富魅力而最有民族特色的艺术形象。

佛画中其他神祇大抵源于印度古代神话。他们无论在形象上还是观念上都与中华文化相去较远，因而在早期佛画中几乎不被选用，或者直接按印度式样绘制，以求一种新奇的效果。但更多地是直接选用汉文化中固有的神仙鬼魅、祥灵怪异。在新疆民丰县出土的汉墓蜡染布帛残片的佛像中，便直接用龙纹作装饰。后来则更多选用各种汉画中常见的题材。在北魏、西魏画壁中，几乎所有窟顶四披上的诸天之神均呈梵汉合一状。第249窟窟顶西披画印度神话中的阿修罗，形体长大，赤身四目四臂；身后绘须弥山，山上有“利天宫”，其左绘风神、乌获、右绘雷公、电母。东披绘力士捧摩尼宝珠，西侧有飞天、孔雀、朱雀，下有胡人乌获而戏，又有龟蛇相交的玄武，以及虎身人面九首的开明神兽等。梵汉诸神合一，神气、鬼怪气并至。但不论梵汉，整个画面的翻滚波动、云气飞扬、动态激烈则是一致的(图75)。在属于西魏时代的第285窟中，也以相似的画法将伏羲、女娲等神祇与佛画在一起，并能依此创制一种飞动热烈、生灵杂沓以象征走云连风、雷电交加而变幻无常的“天”的气氛来。情节稍复杂曲折的如《五百



强流成佛》、《沙弥守戒自杀》之类，则置于稍安稳的佛地上。与此相应，四披用飞动的汉式画法，地上诸佛诸天则以浓重的土红色为底，并施以凹凸彩绘。故事画则取与世俗社会较为接近者，并以中原画法为之。可见汉式画法不仅占领了天穹，也占领了佛地上的世俗故事；重浊鲜丽的西域画法则仅存于佛及诸天之中，仅占窟中一壁而已。这样造成的基本格调，使整个佛画充满了新异的神怪形象，给人以新奇感受。但由于画法的变化，又在总体上产生了一种与汉画相似的感觉，改变了印度佛画的基本氛围。

更值得注意的是供养人形象与佛传故事中众多世俗人物的描绘。画壁中的供养人即出钱造窟者。修窟的本愿当然是祈福当世或来生，修窟者要求画中供养人的身份明确，或肖形或标记，多画于佛龛下部或两侧。由于这种形象佛经中无任何规定，工匠也理所当然地按自己一路熟悉的画法来描绘。敦煌最早如第275窟的供养人，就是明显的汉式画法，全身仅约为五个头长，整体如钉肃立，用笔飞动简练，平涂着色，服饰则为当地胡服。西魏之时的第288窟东壁的供养人则着汉一度流行的狐尾衣，衣褶曳地数尺，后有童仆提携，造型描法全为汉式，与此窟总体风格殊为不合。第285窟供养人则分两列相向，中间有发愿文，男列有比丘引导，身后男子着鲜卑常服，脑后留有小辫，即所谓“缩头鲜卑”。造型画法全为中原式样，男女形象如同模制，清瘦秀劲，扭腰斜身出胯。此已表明主人和画匠均已对单纯的象形不满足，宁可按当时流行的“美”的式样千篇一律地描绘，而在形象旁边立牌注明像主名称。可见中原造型式样已深入人心，施主们也愿意按这种美的式样选择自己的理想形象。这已不是世俗的肖像而是施主的心像了(图85)。

在佛教故事中有不少未成佛的世俗人物。他们既不同于

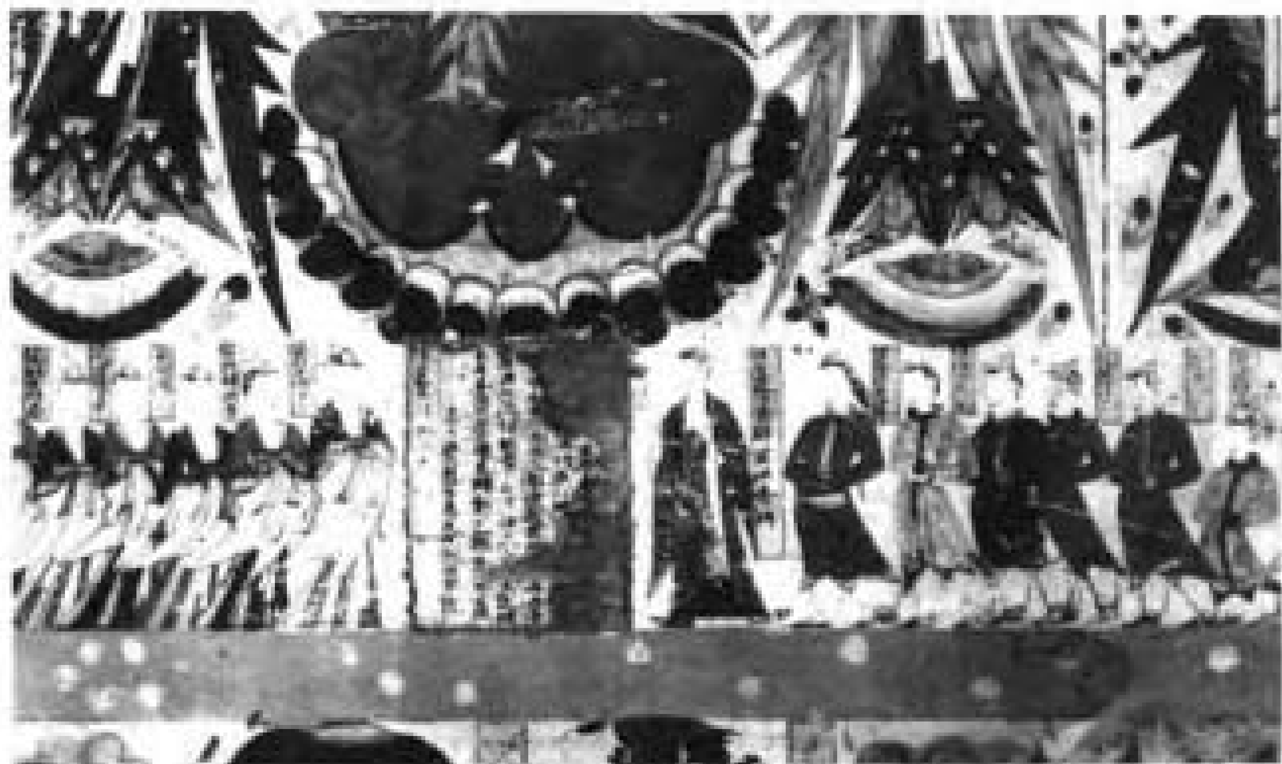


图85 《供养人》 敦煌285窟　西魏



与佛经无关的供养人，也并非佛经上有严格规定的圣人、神人，他们与佛经有联系但又有相对的自由度，故事画中常可见到这些亦梵亦汉的人物。如第257窟南壁中层"出游女"门中，老者赤裸上身，梵装梵相，造型体态则已汉化；女肢平展，注意躯体描绘的概括性，但也有西域式的比例正确、微斜上身而出胯等特点(图63)。此外如第254窟降魔变中的魔女，第257窟沙弥守戒自杀品中送子剃度的老者，均属此类。此类形象随样本传进来，但似无具体规定，掌握梵汉技巧的画师也多少可按自己的理解绘制，因而一般为梵汉交融形象，也常体现出各自的不同选择。一般来讲，汉画由于过分强调大动态的直接性和整体概括性，对于微妙的肢节转折大感兴趣，并认为过多地注重局部的刻画会妨碍大势所要表述内容的直接性。印度及希腊式样则表现出对人体各部之间的转折扭动关系的偏爱。因此，这些形象既有汉画的整体及合于笔顺的形体，有西域式的比例正确和对灵活关节的强调，又有芨多式的对肉体的重视及柔和优美的体态；有汉式的大幅度动态的展开，又有印度式的对局部精微变化的重视。总之，这几种不同艺术样式互相渗透，相互交融，孕育着一种新的融合中华本土、希腊、印度三方精粹的艺术形象。

除了以上丰富的艺术形象之外，画家们还创造了自己时代特有的典型形象。像题材的宗教意义的减弱及世俗化，使之向接近于上层文化生活方面转化，佛及菩萨等也随之以宗教的神转化为富于魏晋士风的贵族士人。其中最有代表性的则是维摩诘。他是吠舍离城富有的居士，深通大乘佛法，"示有资生而恒观无常，实无所贪；示有妻妾彩女而常离五欲于泥"，并认为此是通达佛道的真正菩萨行。印度佛画中并无此形象，这种形象是顾恺之首创。他在瓦棺寺绘的维摩诘以其"清羸示病之容，隐几忘言之态"而使世人倾倒，其形态体貌

实则与魏晋士人清谈风气相似。此后，张墨、陆探微、袁倩、张僧繇都有画维摩诘的记载。在魏晋时，这一形象传遍大江南北，在云冈、龙门、巩县、炳灵寺诸石窟中都有维摩诘形象。敦煌则在第402窟隋代画壁中出现，不过这已是完整的与文殊对话的故事，其形态也与记载中的顾画维摩诘有所不同。由此可知，在佛画传播中，匠师也按自己的理解而多有所改变了。

中华自己创造的佛画形象更易为一般大众所接受，这些形象使佛画的宗教氛围产生了较根本的变化。他们使中国佛教也进入如《答宗顺心要法门》中所说的“悟则法随于人，人人一致而融万境”，“观诸佛于众生者，观众生于佛体”的新的悟道阶段了。

五　石窟壁画的绘制手法

(一)用笔与设色

在新疆石窟诸人物形象中，可看到极其熟练的用笔技巧。一般用笔紧扣人体结构，转折变化自如且简练，线形也大小一致，畅达流利，类似铁线描。一般为表现形体外轮廓或面与面相交的棱。与犍陀罗式艺术的以圆或方形概括形体相一致，这些交代体、面的线也多为圆线和直线。如人物的头部概括为圆形，腿部、手臂为长方形，则其外轮廓线为圆弧线或直线。依形而描线，描法自身无可言；因而其形态大小一致，随形转折而多纤细流利。

笈多样式则多强调肉感而多采取摹仿自然界柔软物的形式，如女人的鼻子像胡麻子花，身躯柔软如母牛的口鼻等等。与此相应，其线也多圆融舒缓而平淡闲雅。用笔的轻重缓急转折变化决定于形体的质感和结构的宽促广狭，因而线的形



式也较多变化而且精细。如对于有转折而且见骨节的眉棱，就多以侧笔上挑为之；对于宝冠上繁密细小的珠玉，也能以精谨描法为之。此都是笔依于形的画法。

汉画传统则以笔成象，笔为主动，形随笔成。敦煌早期画壁即是掌握这种画法的工匠依西域样本绘制的，今仍可见其粗重的起稿线。这些变黑了的起稿线极洒脱自如，西域的严格的几何体已变为顺手挥洒的不大规则的手写体。如西域半侧头部一般为耳根稍凹的腰子形，此形须换笔为二段描成；而敦煌的则为一挥而就的椭圆形，其特点是额角稍突。胸、手臂也有与此相似的形态。如手臂的外轮廓线就作有波折、合笔顺的"S"形。此即工匠按惯用笔法在描绘手法上改造了佛画。同时，中原一带也开始接受佛画的影响而向"精"的方向转化，但是，其着重点也与讲究形体之"真"的印度画法不同，那种类于"移画"的"真"是被上人们摒弃的；形体上的细致准确要用较繁密的线表示，但须是"如春蚕吐丝"或"精利润媚"的笔法才能达到的；并且，线与线的组合本身即可形成一种"密"的"体"。这在第285窟西魏诸形象中可明显见到。最后，经过对形体的重视又回归到笔形相依、形于笔立的新阶段，对笔法的讲究便自觉并空前重视了。

在这里，值得注意的是"笔"的作用。这既是魏晋时代绘画上所特有的新认识、也是整个中国绘画中特有的要求。从西域与敦煌的佛画之比较中，明显可见到它们基本用笔的不同。依形取象在用笔上是被动而受规定的形象所制约的，一般极纤弱细微、在运笔的顺逆、轻重、缓急上并不重视，只是多借形体的绘制来突出轮廓线，在形体上的转折部位亦并不使用过多的"描法"。这样的用笔方式在印度佛画中也成了一种法式。西方的研究者们通常爱将这种方法也归结到"用线"上。实际上，这样的"用线"与"描法"所创造的艺术效果是

不可同日而语的，这种“用线”只起一个把握形体，划分色质的作用，它可以精细地反复改动，也并不讲究绘制过程中因笔势、笔路所造成的差异。而中国佛画中所谓的“用线”，实际更多的是指的“用笔”，是依笔取象。这时，虽然在造型上依印度佛画中的某些固有定则，但在“用笔”上却是自觉地将运笔的顺逆、轻重、缓急作为重要因素，甚至为此而舍弃了某些“形”的要求。两者看起来似乎是同一种形态，但后者在形态之中并不按形色质的划分来决定笔势和笔路，而是在总体感觉中以笔势和笔路造就的轻重缓急、速滞沉浮来把握形色质中的趋势。用笔的关键全在于此。因此，虽然在佛画中也有粗细同一的铁线描，但它造就的艺术趣味与审美效果却与印度那种谨细柔弱的“线条”不同，它在对形象的把握与创造中也与“依形取象”的笔法不同。这点在克孜尔石窟与敦煌石窟的画壁中体现得较为充分。正是由于在用笔过程中的微妙变化与对“取象”的造就，使得用笔成为佛画中国化的关键之一(图 86)。

另外，佛教画壁中对色彩的运用很能显出魏晋绘画的特色。由于年代的久远，今存魏晋画壁都有不同程度的脱落和变色，但据某些窟中剥去外层后世所绘壁画现出的底层原有画壁以及有关文献可大体上推断出原有的色彩面貌。其中变色最明显的则是由白垩粉和银朱、铅丹调成的肉色，一般变为棕黑色，故原来光油艳丽的肉色形象变而为粗黑的精灵了。敦煌第263窟千佛则直接提供此逐步变色过程的例证。北壁原为西夏画所覆盖的说法图则可直接窥其色彩原貌。此外，栀黄与花青合用画树叶时，日久也会退色。今敦煌某些花青或棕色树叶、纹饰的原貌应为草绿色。而最能保持原色泽不变的则有石青、石绿、红土粉、朱砂、赭石及原用于提亮的白土粉等，至今仍可见其风采。



图86 《诸天》 敦煌285窟 西魏

在著色中普遍采用晕染的所谓“凹凸法”来表现佛画的精美真实。凹凸法本是“天竺遗法”，面部的“凹凸法”即在轮廓及眼眶等凹处用朱色作圆圈叠染(今已变黑)，然后在眼睛和鼻梁上涂以白粉以示凸出。克孜尔基本为此法，敦煌早期除供养人外，其余也用此法。北魏诸窟中，中原传统着色法传入敦煌，即在颧部或腮部染两圈红色(今有的变黑)，晕染位置上与凹凸法相反而处于凸处。凹凸法本来重在肉体质感及空间的真实感，而中式晕染则重在表现容光焕发的颜面以及衬托点漆之眼，追求色泽光彩皎然之美，并以之表现人的精神面貌。

由于一重油光肉身效果，一重色彩淡雅之美，其敷彩也一浓重一清轻。在西域及敦煌早期，“粉白色”用得较多，或涂于凸处为高光，或与银朱调和有肉身的油粉效果，或用于佛物及装束中以示珠玉闪耀。石青石绿加白粉也极其鲜艳闪亮。这些加白粉的人物佛像，一般都以沉重而略显灰暗的土红色作底。看来，工匠是有意通过色彩的“色相”和“明度”的对比，突出珠银辉映，玉石豪华的视觉效果。这种装饰风格随佛教艺术而传遍大江南北。与此同时，中原士人画家也开始了对“精”、“密”、和“赋彩制形，皆创新意”的讲求，佛寺装饰也以豪华侈丽为尚。北魏洛阳就有“丹素炫彩，金玉垂辉”，其佛像也“神光壮丽”的“胡饰”法云寺。又如长秋寺、有“六牙白象负释迦”佛像，“庄严佛事，悉用金玉。作工之异，难可具陈”，甚至每“行像”而出时，因其“奇伎异服，冠于都市”以至观者如堵，常有相践而死者。可知社会对于这种“金玉”和“奇伎异服”的喜爱程度。

就是在这种世俗色彩使用中，也并不是没有区别的。印度佛画更重视色彩的真实感觉，凹凸法本身即是为了造就这种真实的空间感而创造的。但在中华传统绘画中，色彩本身

仅具有与实体照应的象征性意义，或因具有因此而产生的观念性作用。在汉画中，几乎未见粉色，尤其是大面积粉色的运用。单纯的色彩在色相、明度上都更加精确明快，也更易与墨色相融合而与用笔勾形的画法相适应。佛画用色对东晋以来的豪华雕饰之风有一种推动，在中华传统的“五色”认识中激起一片涟漪，尤其迎合了市井那种追求新奇怪异的审美风气，产生了“委巷逐末”的效果。张僧繇以凹凸法绘一乘寺时引起轰动，正是那种“远望眼晕如凹凸，就视即平”的新鲜感觉而造成的。但是，这种用色的方法并不能更多地赋予色彩自身的能动作用，反而因为色彩过多地依附于“实体”而限制了它们在观念上的联想与感情上的烘托，在形制单一的佛画中也妨碍了它们进一步在造型上的运用。因此，随着佛画形制的变化，那种由佛画、工匠色彩观念与世俗审美时尚共同造就的艳俗粉嫩的色彩气氛，渐渐地产生了变化：粉色少了，色彩变得纯正了，色彩之间的配合、对比受到了越来越多的重视。在西魏到北周之际，已有较强的装饰性倾向了。在敦煌第285窟的《五百强盗成佛图》中，画面上的用色已具有极大胆的调配了。白、绿相间的骑兵，强盗们深浅不一的肤色，都使画面显得更明快。而在第269窟的北周微妙比丘尼等故事画中，色彩已有随类而布的倾向，晕染也多以汉式手法，色调已变得清丽淡雅而不失其丰富了。虽然在相当长时期内，佛教画壁仍以晕染着色为主，但随着用笔的改变，更多地使用单色多层晕染，产生了明快而鲜亮的效果。“随类赋彩”的基本色彩法则使得用色的主动性增加了，也使画面的“装饰性”效果增强了。这样，气氛变得易于统一在用色的结果中，佛画的总体面貌得到进一步的改观。

(二)构图

西域诸石窟均重直接的宣教效果，因而圆筒形窟前后壁多绘以说法图，券顶则多划分为众多的菱形格，并于格内画以千佛片段故事。菱形格底色则以蓝、青、白三色交替变化作为主色，因而券顶呈有规则的色彩交替变化，有一种眼花缭乱的视觉效果。工匠的具体绘制程序当是先将券顶划分为菱格，并按色彩交替变化规律设计好各菱格底色，然后在菱格内绘画。在具体绘制时，可能先考虑菱格的特殊边界，然后确定佛物如顶光、背光、佛座组合体的大轮廓，最后系在此大轮廓内画说法形象。从需要的实际来看，所选择的形制是与之相互协调的：圆筒形的券顶选择菱形格，菱形格选择圆顶塔形的佛物组合体轮廓，然后又选择里面的圆形顶光和佛头，佛头又选择概括为小圆形的五官与之相应。形体的选择有严格的逻辑推理关系，应该说在总体构图上是有一定的设想与把握的。这是佛画原已形成的构图模式之一。

相对来说，一个菱形本身就是一个自足的世界，如果抽去其故事内容，则是一个单体纹样。由于其外轮廓是菱形的，里面描绘的物象也只能以此为基准确定而再去协调自身各部分的关系。而当菱形解除，外部限制撤销以后，原已经协调了的各部分关系的形象，放而大之即可成为一幅完整的图画。那种以形状的组合及色彩的交互变化构成视觉效果以适应宣教气氛的装饰方法，则与后来中国画壁中以形、色的自由组合创造飞动热烈气氛有一致之处，只是前者规则，后者相对自由罢了。可见，菱格的规则化已体现了画匠组合的主动性。经过这一规范化处理之后，后期成熟的画壁才能在新的层次上展开来。

随着佛教教义的普及和大乘禅法的流行，规则菱形及片段故事已难以使观者动心了。因而随着片段故事向连续故事



的逐渐过渡，菱形格也慢慢地松动并终于为不规则有起伏变化的须弥山所代替。到最后，菱形完全解除，山树也还原为自由的形态，佛像独立，形成了新的说法图，原被分割的片段故事也互相联系起来而成为有前后场景的连环故事了。敦煌最早洞窟中的画壁，其构图大抵如此。

其后，构图便明显地受到汉文化的影响。汉画一般为平列式构图，它的铺陈性非常适合于礼教故事画的叙述性要求。这正好是佛画所希望的。在敦煌早期佛教故事当中即可见到这种构图方式的应用。如第275窟的本生故事画中，虽然局部还有一种西域依空间远近定大小的描绘，如南壁的“出游四门”图局部，但在总体上已是一种平列式的叙述性布局了(图87)。对于故事性不强的说法图则还保留西域的前后遮叠、似有透视深度的样式。

工匠以自己的艺术实践改造佛画构图的同时，东晋及南朝绘画在理论上也提出了“布局”的问题。顾恺之《画云台山记》中按“张天师七试弟子”故事具体地安排了画面各段应出现的人物或景物位置，可看成是对叙事性构图的自觉设计。其中值得注意的是，虽然是按情节发展设计画面，但起衬托作用的山水树木以及鸟兽之属却占了很大比例。这种重视环境的铺陈式故事画构图方式，不久就在佛画中得到应用。敦煌第285窟《五百强盗成佛图》即是与之相似的构图形式。此图中的佛为强盗说法，开悟后强盗坐而论道、禅修等情节场面都置于山林桑竹环境之中；本来与具体情节无甚关系的狩猎、群兽奔跑、鸭鹤戏水诸场景却占了不小的比例。这些，都自觉或不自觉地冲淡题材的宗教气氛而使其向人间环境转变(图66—68)。正因为要更多利用这样的构图方式，画题才更多地选择了“五百强盗成佛”、“沙弥守戒自杀”、“微妙比丘尼”之类世俗味道较浓重且重情节陈述的因缘故事。



图87 《佛传故事·出游四门》（局部） 敦煌275窟 北凉



汉画本来就长于大规模的铺陈。因而，佛画入敦煌后不久，在北魏诸窟中就可看到场面宏大的画壁了。

绘制大幅画壁一开始就要考虑画面结构的安排，既要有宏大的气魄又要不失之粗略，既要有局部的装点，又要不失之细碎，须保持画面气势韵致的统一。此外，由于佛传故事情节的新奇曲折，平铺直叙虽易于交代情节，却难以震动观者。这些问题，都是较真实场景描绘难以解决的，也是汉画那纯粹的平铺罗列难以完全胜任的。于是，工匠巧妙地将故事分为几个相对独立而又联系的情节。每一情节就是一个单独的场景，场景内可有印度西域式的遮叠关系和透视深度，即有真实的空间关系；但场景与场景的连接，则是按汉画传统的形式来经营位置，并有一定的时间顺序；画面的重点也被安排到主要位置上而得以突出。

敦煌第254窟南壁中部的北魏《萨埵那太子舍身饲虎图》即是这种穿插连接式构图的范例。首先，匠师们将这完整的故事分成六个相对独立的情节画面：一、三人山间观虎；二、刺项投崖；三、饲虎；四、闻讯后宫人惊到；五、王后哭尸；六、起塔供养。其中，最重要的场景当是刺项投崖与饲虎的情节。工匠们将它们按阅读习惯置于画面右侧。刺项投崖一节中跳崖由上向下，欲刺双手上举项；而饲虎一节中太子横卧，虎姿也横列，形体趋向一降一承，形成力量冲突，并占了整个画面几乎二分之一的篇幅，以此震动并牵引观者视线。接着，观者由此自觉地去找寻画面的来龙去脉。于是，按故事顺序在跳崖之左置三人观虎，在饲虎之左添闻信后的诸宫人惊绝，其上是王后哭尸，最后是起塔供养。整个故事以“ㄣ”的走向串在一起，构图新颖，张弛得体，疏密有致。另外，从画面处理方式看，也是梵汉交杂的。此处为了主要情节的清楚易懂和使之有较大的篇幅，因而采用了平展汉式构图，如

饲虎的虎和人的平列展开；而其中的一般情节则留有印度式构图那真实有透视深度的痕迹，如诸宫人闻讯后惊绝痛哭场面，其动态、形状、构图形式全为印度式。汉式场面和梵式场面又常常互相穿插交替，过渡十分自然，观者也顺理成章地通过相穿插的部分过渡到下一场面。而当观者具体审视某一场景之时，前后场景也似乎为其所借用而成了它的一部分。如当眼光投向三人观虎的时候，跳崖和刺项、饲虎等形象均有“山石”的感觉；当关注饲虎场面之时，观虎和跳崖又反而成了虎后面的耸立的山崖了。这些场面都是互相衔接并通过错觉而互相利用，各以其前后邻为存在前提的。并且借助块板式的穿插，整体气氛热烈且气魄宏大。在此基础上，就是对某些局部做极精细的描绘也不会伤于整体大势。如《饲虎图》中可看到其人之冠戴、手镯、耳环、缨络等处极其精细华丽的描绘，但这些精谨并没有造成“失貌”。这样的综合视觉效果，既能一开始就吸引观者，又能促使观者去了解它的故事情节，并进而去品味那精细的结构以及那微妙的艺术样式。此类佳作为完整的壁画构图规范的确立打下了基础(图 88 及图 58 — 59)。

画壁虽是一种可独立欣赏的对象，但又要兼顾整个建筑安排与使用要求。由于石窟形制的变化，魏晋时代佛画在构图安排上也产生了一些不同的适应。但总的来讲，后来壁画中所出现的基本布置法，在魏晋时代都不乏较成功的探索，尤其是对以情节为骨架的平列式构图，以人物为中心的对称式构图，以场面为经纬的穿插性构图，成为后来中国壁画的主要布局方式。它们打破了汉画中那单一的格局，在对环境的适应上、情景的选择上、场景的把握上、气氛的造就上都能与各种题材、各种手法相得益彰。与此时期卷轴画较为单一的布局方式相比，画壁更能充分表现构图的多样丰富。许多



图88 《萨埵那太子舍身饲虎》（局部） 敦煌254窟 北魏

中国画中后来出现的基本构图方式，如斗方、条幅、中堂等等，在魏晋画壁中都已经出现。魏晋佛画对构图的探索，对中国绘画的发展是举足轻重的。

印度佛画中所反映的印度绘画“六支”理论是较为充分的。“六支”理论所强调的“形别与诸量”、“情与美相应”、“似与笔墨分”等主要方面，正反映出梵画的依形体、比例立形，以情景与理想作画，强调形依笔墨而立等特征，其构图中所反映的重叠关系与主次关系亦是受制于具体空间安排的。而在魏晋时代的画壁中，依“六法”而作的绘画已将印度首重的“形、量、情、似”等置于次要地位，而强调的是“韵、气、笔、应”，因而在构图上也不再受制于具体空间，其重叠关系也只是“布局”的需要。因此，构图的主动对形色产生了明显的促进。

总之，经过魏晋画家们的努力，绘画通过画壁进行了广泛的普及与深入的探索。这是中国后来的绘画形态能稳固形成并保持其文化特征的关键。在一定程度上我们可以这样说，魏晋时代是中国艺术，尤其是中国绘画“文化”化的开创时代。

注释：

①河南省文化局文物工作队《邓县彩色画像砖墓》，文物出版社1958年12月版。

陈绶祥 著

中国绘画断代史丛书

隋唐绘画史

人民美術出版社

中国绘画断代史丛书



隋唐绘画史

陈绶祥 著

人民美術出版社

序

公元581年，北周外戚杨坚篡权代周，定国号为隋，定“开皇”为年号，似乎影射着“始皇”的征兆。继而拥兵南下，公元589年灭南朝陈，完成了中国历史上的又一次统一大业，结束了三百多年来的分裂混乱，打开了历史上新的一页。

在杨坚二十多年的统治中，也曾励精图治，造就了安康的局面，然而他并未深谙“武功文治”之大道，短暂的康宁未能抹平长期动乱造就的民心。杨广继位为炀帝，年号“大业”，这个年轻而好大喜功、暴戾而荒淫无度的君主不自量力地开始了他的“大业”之实施。修宫室，开凿大运河，三次远征高丽，终于导致了全国性的农民起义。公元618年，太原留守李渊推翻隋朝统治，建立了李唐王朝，年号“武德”。

历史确有惊人的相似之处，由春秋战国至秦汉与由魏晋南北朝至隋唐，似乎在历史发展上有大体的相似的轮廓。甚至如中国历史上两项最伟大的工程——长城和运河，也是由这样两个短命王朝中的暴戾君王所分别完成。而所谓的“汉唐盛世”，正是立于这两个王朝那不自量力的大功与因此覆灭的教训之基础上的。大唐王朝励精图治、促进生产、扩展疆域、巩固政权、使用人才，将中古的中国社会推向了隆盛昌明的峰巅。近三百年的统治历史，被史学家们大致划分为初

盛中晚四个历史时期。从“贞观之治”到“开元之治”，从“武氏掌权”到“中宗复位”，从“安史之乱”到“牛李党争”……唐代社会演出了多少扣人心弦的场面，奏响了多少动人心魄的乐章。在历史上升的巨大舞台上，华美的天国憧憬、纸醉金迷的享乐、气壮山河的开拓与俊逸飘洒的吟唱交织在一起，形成了一股只有在盛世与开放的社会中才会产生的雄风，造就了一种只有在物质极度丰富与思想极度自信中才能出现的丽质。尽管政治家们在鼓吹着“唐令汉律”，尽管道学家们在咒骂着“臭汉脏唐”，但每一个中华民族的子孙都会为我们那些祖先的业绩而自豪地自称为“汉人”或“唐人”，每一种后来的发展都会以那汉代的朴茂与唐代的华美为尺度。

纵观中国历史，政治的统一与文化的统一是相辅相成的，而统一政治文化的持久恒常，又与经济的发展繁荣与政治的开明稳定有关。隋代在短暂的统一中，不但对中国社会的政体改革有着功不可灭的创举，而且在经济文化上的举措亦值得重视。首先，隋代罢除“九品中正制”的举荐制度，而行开科取士之途，一革六朝浮艳文风，倡导“公私文翰，并宜实录。”并实施举国统一度量衡、整顿钱币等具体措施。这些举措基本被后来的唐帝国所效摹或借鉴，成为政治稳定与文化统一的重要基础。更重要的是，隋代以短促的有一定国力的生命，基本完成了一个强大帝国的版图之开拓与南北交通之贯穿。特别是大运河的开凿，实际上彻底改观了中华民族自古以来的天然之不足。大运河沟通了中华大地上东西走向的五大河流——海河、黄河、淮河、长江、钱塘江。在古代特殊的交通条件下，这条河流“运”行的不仅是一个时代经济繁荣的“命脉”，也是不同区域之中那相互交融的文化精神。此外，隋代尚有一不为后世注目而对文化又有至关影响的发明——雕版印刷术，这意味着影响中华文明一次文化上的新飞

跃。以图籍而记录认识，完成超越生命个体时空的信息交流，乃是文明的本质。中华民族有着自成一体的文明手段，殷商甲骨、周帛汉简，刻写不一、法实同体。秦同文，汉造纸，多勒石以拓，此法后世沿用，是属印刷术之古法，而以雕版或泥制模版拓印之法，乃隋代所创，它改变了古代拓印的方式，对文化的交流与普及起了功不可没之作用。正是这些前所未有的举措，才能使短暂的隋王朝初步完成并奠定了中华文明发展史上又一次统一与飞跃的基石。文治政策的确立、疆土的开拓、南北的沟通与文化普及之可能，再加上“以胡入汉”那本身所具备的开放与交融，这些正是隋所奠定确立的、唐所光大发扬的基本国情与国策，它所造就的，只能是一个统一与繁荣的强大帝国，这个帝国的一切文化，都具备着强大的一统特征，这是隋唐美术史的精髓。

与隋代统治者所不同的是，唐代统治者更加重视历史的经验教训，更重视统治集团内部的建设与稳定的国策。这使得唐王朝更昌隆更富强而且更加开明。从政权上看，隋唐是两个不同王朝，但从政治、经济与文化上看，它们实则只是一脉相承的、不断巩固发展的一个时代。唐代加强了武功文治，在英武的马上开拓之后将“科举”当成任人的主要途径。新兴的开科取士重视的是各级领导人物中的“文化”，这确立了中国自唐以来“文官制度”的形式。调动了各类人才力量加入社会管理之行列，形成了有条理的社会分工与坚强的社会管理集团。

坚固的统治才可能有开明的政治，雄怀大略的政治家才可能有宽容的胸襟。在这种统一的开明之中，“惟才是用”使恃才之士能进身丹墀之下而名垂千古；在这种大度的宽容之中，“因才施用”能使有才之士各得其所，以至于恃才傲物之士亦能独善其身。于是，李世民才会在“玄武门之变”后而将

其弟兄府中的人材“各尽用之”，边关守将中才会有不少被感化而报君恩之“仇家”。他曾有言曰：“自古皆贵中华，贱夷狄，朕独爱之如一，故其种落皆依朕如父母。”(《通鉴·198》)从中不难体味这位大唐天子的气度来。正为其如此，才会出现了魏征那样的名相、郭子仪那样的名将及他们那君臣之间堪为千古楷模的关系，才会出现文成公主那样的女子与松赞干布那样的番王。也正为其如此，身贵为相位的贺知章才能与长安布衣李白一起共称为诗中友与酒中仙。由于这种统一的宽容建立在社会安定繁荣的基础之上，它更促进了人的努力，无论是得意的人生或是失宠的哀怨，都有一种雄浑而健康的情操，都有一种动人心弦的力量，它们容易变成一种对人生的高瞻远瞩与对命运的纵情把握。当我们吟咏着那“前不见古人，后不见来者”的高歌时，它提出的不正是一个“我们是谁，我们从哪儿来，我们向哪去”的人生之谜吗？当我们歌唱着那“天生我才必有用”时，我们又怎么能不将它当成一种生命的自在与欢乐呢？

从文化发展的角度，我们不难看到，隋唐那一统的统一和统一的宽容，实际上已牢固地建立在将人的社会性、个性与文化性溶为一体的对人的认识之中。那种“三教归一”所体现的，正是心灵、文化、社会的趋同与相辅相成之统一与宽容。那种唐代社会中丰富的面貌与五色斑斓的容颜，所铸就的还是这样一种统一的辉煌。也正因为如此，隋唐社会的开放并不仅仅体现在对“古人”和“来者”的思考中，还同样体现在对“今人”的攀比与学习中，无论是隋代以诸国音乐为朝廷礼乐之组成部分，还是唐代的“洛阳家家学胡乐”；无论是玄奘等诸多高僧的西行求法还是各地“遣唐使”的到来，那许许多多的交流与选择深入到唐代社会中每一个角落，体现在百姓们的衣食住行之中，展示在这个时代文艺所体现的

音容笑貌里。于是，我们在讨论这个时代的美术历史时，我们不得不注重这种丰富的面貌中那统一的气质与宽容的思想，我们不得不重视这个时代所总结出来的那种"外师造化，中得心源"的高超认识来。

美术既是一种文化，它自然离不开时代的文化特质，隋唐美术所能总结出来的理论认识，当然正是这个时代中文化普遍认识的反映。如果我们孤立地对待"逸品"的出现而忽视了隋唐"禅"宗中对人生的关照，如果我们把南北宗的认识只停在佛教信仰方式的区别之上而忽视它们之间认识层次与途径的内涵，我们便不容易把握住这个时代美术的总体精神。这种表现为统一气象而重视华装丽质的隋唐美术精神，在其内部体现了总体上的上升与开拓，在其外部表现为技艺与法则，它们完成的是中国美术史上一次有规则的理性总结，这正是一个统一而宽容的强大帝国那美术的时代精华。

也许我们不能具体列举出这个时代那每一件每一桩在美术史上的创举或开拓，也许我们难以将这个时代中每一创造或每一流派的脉络传承下来，也许我们已将这个时代中许多美术史上的法式与技巧超越或忘却，但我们却永远不能忽视这个时代中中国美术的巨大成就与总体风格。这巨大的成就表现为法式上的全面上升突破，这不但促进了各美术门类的独立发展，也促使了不同的美术门类按各自的规律建立不同文化档次的法则，促成了以书画为主体的美术语汇的独立。这总体的风格体现出一种堂堂正正中的华美与规矩精细中的雄浑，这是一种有法度与规矩的自由，是一种有节奏与气势的韵致。这些使得隋唐时代的中国美术，无愧于中国历史上的这个伟大的时代，并与这个时代相得益彰、光耀千古。

前人对唐代美术的特征多有定评，并常以"唐工宋巧"而一言蔽之，的确一语中的。如果从艺术发展的规律来看，这

个“唐工”中的“工”自然不再是周礼中那个“百工”的“工”，它反映的是对艺术自律的自觉探索与总结。在中国美术的发展历程中，魏晋南北朝时期是一个各美术门类分化并独立形成各自体系之时代，由于艺术的发展，各美术门类也有了各自不同的侧重。隋唐美术正是在这一基础之上，重视了不同美术门类中特殊语汇与法式的探索，将不同门类的美术规律进一步揭示出来，使之各自成为有规矩可依、有法度可寻的相应之范畴。

首先，唐人在绘画方面初步完成了由“样范”到“笔墨”的基本过渡，以“笔”率“墨”，确立了以“描”而“皴”的笔法系统以及由“染”而“晕”的墨法体裁。正是由于唐人之重法式，因而在唐人手中，“笔”、“墨”各自是以自身独立的法度完善的。由于中国绘画在发展中出现了以笔画造型与以色彩敷染的分工，因此，相对而言，它们各自担负着不同的功能，有着不同的法则。六朝时提出了“六法”，其中已分别强调了由用笔确定的“骨法”与“应物法”，以及由“敷彩”确定的“随类法”。随着绘画图形状物功能的发展，“笔法”要显得重要得多。东晋顾恺之首先以“描”法开创了笔法之先河，继之张僧繇亦以“斫曳挑断”等法入笔，创造了笔法的起落停顿，而只有到了唐代吴道子手中，笔法才有了提按缓急轻重等诸般变化，使之成为有体量、有节奏、有形态、有变化的造型元素，完成了用笔的全面探索；只有在这些基础上，定型化的“皴”法、“擦”法、“点”法才可能在其后相继出现。从前人研究与传世画迹中，我们亦可见唐代所出现的“皴”法之端倪。“用墨”则更是唐人的创造性突破，从水墨晕染到泼墨，都是在唐代得以发现并形成固定法式的。这其中当然有对外来绘画方式、特别是佛画描绘方式的学习与借鉴，但最终立足于“墨”色之上，归结到“敷彩”之中，不能不说是一

种法式所导致的民族绘画之基本原理了。的确，唐代绘画作品所反映出来的，更多是一种工致的景象，但如果细细品读其中的语汇与结构，我们不难发现，这种不同的工致之中有一种统一的基础语汇，它们的基础笔法与色法是有规矩可循的。唐代绘画的法式也体现在唐人对“样范”的重视上，而且创造了足以为后世遵循的一系列“样范”作品，例如以吴道子为宗的“吴家样”、以周昉为宗的“周家样”等等。这些“样范”的本身也作为“法式”被广泛应用在其它门类艺术之中，成为一个时代的标准模样。我们不难发现，盛唐壁画中各种人物神鬼的典型样范与吴家样的联系。我们更容易看到，大量中唐时代的三彩人物俑、乐舞俑与骑俑，它们的面相体态仿佛就是以“周家样”为蓝本而制作的。这些“样本”作为艺术的典型样式，已达到了后无来者的地步。唐代艺术家们在法式上的努力创造与全面总结，终于完成了“样范”的历史史命，使中国绘画发展中起过重大作用的、取代过“模范”的各种“样”，走完了自身的历程。新兴的、以“笔”、“墨”为代表的艺术语汇的探索取代了对“典型形象”的塑造，艺术向着自律化的方向跨了一大步，迈上了一个新的台阶。后人非常重视这一由“法式”上升而完成的理性高度。五代、北宋相继提出的中国画的“六要”、“六长”之中，已把“笔墨”作为中国画的重要因素加以阐述，而五代大家荆浩更明确提出“吴道子有笔无墨，项容有墨无笔。”的判断，他正是在肯定了唐人有笔法与墨法的基础之上，完成了对笔墨交融的认识与探索的。

唐代对笔法与墨法的探索，导致了绘画审美的拓展，使绘画能从“观念”与“样范”中摆脱出来，重新对社会生活作出“艺术语汇”方式的述说来，因此，“真”也成了唐代艺术中的一个重要审美内涵。由于中国美术特殊的发生发展道路，

绘画造型更多重视的是形象的观念与造型所要表述的观念，以及绘画社会职能所需要的形象准则，因为绘画造型需要的是标识性作用与“使民知神奸”、“存鉴戒”等功能，因此，才会有“古画皆略”的面貌。自魏晋开始，绘画向着“精”的方向发展，成了独立的“图形”艺术门类，并将状物象人作为自身特有的功能加以发展，于是，人物画成了主要的绘画门类。绘画的发展促进了艺术语汇的独立，艺术语汇的独立又增强了绘画的状物功能，于是，那种原来的以社会道德规范作准则的“善”与以社会文化规矩作准则的“美”的审美标准也渐渐不能作为惟一的绘画评定标准了。原来早就成为中国绘画审美标准的“善”和“美”，在新的描绘手法与艺术法则面前，已很难对艺术本身的评定作出判定。这样，作为物象本身、作为描绘对象实体本身的形色状貌与气态神韵，自然会成为审美评判的参照，“真”才会被作为审美准则提出来。我们审视唐人绘画作品时，不少人会认为它们有“俗”的一面，原因之一是唐代美术在造型上有一种“写实”倾向，并有一整套与之适应的法式。实际上，这种“写实”的“俗”之后面，隐藏的是一种美术功能的拓展与法式形成的过程。当五代荆浩后来提出“似者得其形，真者气质俱盛。”的主张时，我们应当明白，这正是由于唐代艺术家们敢于立法并敢于求“真”的结果。

如果说重法式的唐代美术家们体现出了“尚工”的一面，那么，由法式所造就的格律又使唐代艺术产生了一种韵致，这种韵致在唐代整个文学艺术的影响下与唐代整个经济文化的背景衬托下展示出来的是一种诗乐般的气魄。

前人以“汉文唐诗宋词元曲”来概括中国历史上这四个朝代文学成就的主要方面，细究起来，这实际上是从文字的声律、音韵、组合形式等方面来考察中国文学的一条线索。在

这条线索中，唐诗无疑是最为重要的、最为关键的。从《诗经》到《古诗十九首》与“汉乐府”的诗歌发展道路是一种“民歌”的采集、整理与模仿，这是汉字在规范化过程中与语言发生联系的重要手段，因为“歌谣”的变更要比口语的变化缓慢得多。孔老夫子就有过“不学诗，无以言。”的重要论述。而自秦代“同文”之后，汉代即以它统一的国力强化了文字的“行文”功能。在骈体文所“赋”(直言其事)的“文章”中，汉字组合的基本规律已被隐藏其中，由“歌”所导致的声韵与节奏等格律也被宽泛地保留在其中了。因此，与其说古诗的流美是一种真情实意的吟唱，不如说它们是一种歌咏上的“赋”，与其说汉文是一种言词上的“赋”，不如说它们是一种文字本身那种“比”和“兴”之流美所造就的吟唱。故而魏晋之后，声律与音韵成了中国文学的关键课题之一，终于在隋唐之际，“古文运动”打破了汉文的骈体格局，完成了“文之赋言”的“新文”，而“新诗运动”又以“律”来“格”住了古代的“歌咏”。这种“格律”建立在六朝精研声律与打破六朝绮靡浮华的基础上，建立在自由思考与吟唱的歌声与众多切宫中商的音乐感觉之中。因此，唐诗的“格律”正是一种法式的规则之总结，是一种新的将语言与文字合一的认识之规律，至此，非但“不学诗，无以言。”，简直是“不学诗，无以文。”了。

后来的研究者为唐诗的兴盛寻找了许多原因，诸如以诗取士，诸如舞乐需要等等，这些原因固然造就了唐代诗歌的繁荣，但是，如果我们不看到唐代诗歌的成熟才足以使诗歌担负巨大的社会文化作用这一点，我们便不能真正懂得唐诗繁荣的本质原因与唐诗对中国文化的贡献。诗歌的功能是由于它兼有语言、音乐、文字的特征而决定的，它能吟咏、能歌唱、能朗诵、能书写。因此，诗歌作为自身法度规则化的后

面，必包含了对音乐、声韵、文字等全面的理解与把握。唐诗正是完成了这样的使命，使得诗歌自身的审美价值无比突出，使得这种审美规则后面隐藏的文化法则得以揭示出来。于是，不同的人能从不同的角度与层面去解读诗歌，诗歌才会成为社会文化的主要形态而无比繁荣，唐代才会出现“行人南北尽歌谣”、“人来人去唱歌行”的现象，唐诗才会出现了“卖于市井”、“题于观寺邮侯墙壁之上”、“吟诵于乡校佛寺，逆旅行舟之中”的盛况。唐诗所造就的是一个诗的唐朝，我们更应看到，唐朝的诗所造就的，是一种积淀在民族文化中的审美格律。唐诗将无所不在的社会生活与无所不包的理想情怀融成了掷地有声的语言，将五彩缤纷的现实世界与或隐或现的心灵追求化成了抑扬顿挫的旋律，因此，唐诗在自身格律完善的同时，实际上已将这种格律所决定的审美节奏与文化格调，化成了言词、音响、画面，陶冶了人的情操，后人以“诗情画意”作为中华民族至美境界的形容，美术史上后来也出现了“诗中有画，画中有诗。”的重要理论，这正说明了唐诗那不平常的文化影响。

唐代美术家们的气魄还表现在他们对待史文哲学的态度上。他们没有停留在美术法式的总结上，而是把这些法度作为美术现象之一加以认识和研究，而且，他们还没有驻足于美术现象的观察与把握，而是把美术纳入更广泛的社会文化背景中来对待，终于为美术的史文哲学化奠定了基石，为中国美术中特有的书画艺术的高格化铺平了理论上的道路。由于中国文化特有的发展道路，中国哲学并未走西方那种由测物定数、运算推理的“实证化的”认识之途，并基本舍弃了数理哲学的方式，中国哲学选择了一条由人思所识的观念与经历经验结果导致的推断为参照体系的“人文化的”认识途径，选取了以文志史，由史入哲的史文哲学之途。因而，文志与

史载成了艺术门类步入哲学殿堂的必由之途。唐代之前，艺术现象与艺术理论之所以被典籍著录，大多乃是由于史文哲学的立论需要，只有唐代美术家们，能在综合了唐代艺术的认识与把握住了唐代文化认识高度的基础上，全面将美术自身精化成一种“文志”与“史载”的独立形态，造成了对后世中华文化深远恒常的全面影响。

在美术史上，隋唐各个时期的美术发展虽可作阶段的划分，但其典型风格之间的联系大于它们之间的区别，各典型面貌之间的相互渗透大于它们的相互分离，而且它们在总体上更趋向一种方向上的统一。我们真不如将隋唐美术的发展看成一首好诗，如果那代表盛唐时代的典型美术作品的风貌是这首诗的主题，那么，隋、初唐、中唐与晚唐正是以它们那起承转合的变化与吟唱，完美地表现了这个主题的。

如今，这个强大的时代已逝去近千年了，但它所创造的美术风格仍能时时给我们以启迪，历史上还没有一个王朝的美术，像隋唐时期那样表现得那样健康与生机勃勃。历史上也没有一个时期像唐朝那样，把艺术统一于宽容的文化认识中，将美术放置在充满艺术的社会生活里。基于此的隋唐美术打开了它宽阔的胸怀，将森严的法度回归于文化楷模，将恢弘的诗乐注入了民族气魄。美术自身也在这种总体中舍弃了更多的个性追求，我们也许很难从隋唐艺术家或他们作品中找出怪异或疯癫或老辣的个性特色，但是他们那总体的积极上进精神与健康华美的本质，却为中国美术造就了一个真正完美健康的体魄。那种以人生社会与理想追求相统一的精神所铸就的隋唐美术，成了中国美术史上最无个性又最具时代性的、能包容后世美术流派的巨大渊源。

第一章　人物画的成熟

一、隋代人物画

从南北朝到隋唐，是中国各民族文化大混合的时代，也是佛教艺术传入的时代。南北朝的画家们对佛教艺术作了全面的接受和改造，到了隋朝统一中国时，新的画家已能在此基础上创造出有别于魏晋风貌的画卷，出现了向新的高峰发展的趋势。此时的人物画，开始摆脱汉代以来的稚拙之气，摆脱了人物画初期朴素的状态，以及“人大于山，水不容泛。”的稚拙画法，在技法上达到了熟练精细，构图空间处理得当，使这一时期的绘画艺术，大大向前迈进了一步。由北齐入隋的画家展子虔、郑法士以及与他们同时代的董伯仁、杨契丹、田僧亮、孙尚子等便是隋代较为突出且对后世有一定影响的画家。在隋王朝建立政权以后，下诏修复被北周武帝废弃的佛寺，并在莫高窟、响堂山、麦积山、龙门等地继续建造佛龛造像，绘制壁画。展子虔、董伯仁、杨契丹和郑法士等都参与绘制了许多优秀的作品。

展子虔在后人的心目中，他是一位在山水画方面成就颇高的大画家，这源于他的传世名作《游春图》之影响。据史料记载，他不仅是一位山水画大家，在道释、人物画等方面也颇为擅长。我们从展子虔的《游春图》中可以看出，山石树木和人物的比例已经正确，并且显示出其独立的趋向。他的人物画描法工细。清代王槩、王蓍、王臬的《画学浅说》云：“人

物自顾陆展郑，以至僧繇一变也。”他画的《北齐后主幸晋阳宫图》，“人物面部，神采如生，意度俱足，可为唐画之祖。”(汤垕《画鉴》)可谓评价之高。由于一千多年的历史变迁，展子虔的作品除《游春图》外，其他的作品如今我们已看不到了，仅《宣和画谱》·《道释一》中记载御府藏画就有二十幅之多，宣和殿阁有他的《四载图》被称誉“最为高品”。唐李公麟家藏有其《朔方行》人物画，据说画得十分精美。在龙兴寺画的《八国王分舍利图》也为一人物众多、情节丰富、构图宏大的壁画作品。直到宋代，在河中(今山西永济)的古庙中还保存有他的作品《鬼拔河图》，赢得了当时不少诗人的赞叹，称其“画格入神品”。他的绘画在继承魏晋南北朝风格的基础上，突破旧法，开辟新径，对唐代绘画的发展影响重大。在我国绘画艺术史上，他是一位从六朝过渡到初唐，承上启下的画家。

郑法士在绘画上与展子虔被称为“郑展”。其籍贯不详，入隋授官散大夫。史载他善画道释，画师张僧繇。唐代李嗣真《续画品录》中说他：“伏道张门，谓之高足。邻几睹奥，具体而微。气韵标举，风格遒俊。丽组长缨，得威仪之樽举；柔姿绰约，尽幽闲之雅容。……江左自僧繇以降，郑君是称独步。”他的绘画作品“在上品杨子华下，孙尚子上。”这就是说，郑法士绘画得师门绘画技法之奥妙，做到了“气韵标举，风格遒俊。”所表现出的各种人物，衣冠缨带，法度俱具；仪规风度，柔姿绰约，更臻妙境。郑法士广博的手法，传神的艺术，为人们叹服之极。可惜的是他的作品，今已不复存在。我们只能从文献中得知其作品大概。如《贞观公私画史》记录他的作品有：《阿育王像》、《隋文帝入佛堂像》、《杨素像》等十二幅作品以及在开业寺、清禅寺、延兴寺的壁画作品，都曾给予后世以一定的影响。

在隋代画坛上，董伯仁的楼台人物画也颇有特色。窦蒙

《画拾遗录》中称他“楼台人物，旷绝古今。”认为董伯仁所画的楼台人物为古今所未有。董伯仁，汝南(今河南汝南)人，在南齐官至光禄大夫、殿中将军。他聪明多才多艺，同展子虔在绘画上并驾齐驱，被人们称为“智海”。后人称曰：“董展”。但是迄今董伯仁的作品我们已无法看到，因此我们也无法来判别他们作品之长短了。同时，董伯仁和隋代的许多画家一样曾画过不少壁画，可惜也都不复存在。《宣和画谱》也仅录他的《道经变相图》一件作品，孙尚子的画“师于顾陆张郑”(《历代名画记叙论》)，得他们之长处，以善画杂鬼神像人物等享名于世。彦悰说他的画“至于鬼神，性多偏擅，妇人亦有风态。”孙尚子也画过不少壁画都非常精妙，为人注目。《历代名画记》中有“董展孙杨，垂妙迹于后。”的赞语。以擅长道释佛像画的杨契丹，同展子虔一样，绘画非常精妙。据《历代名画记》载：“杨展精意宫观，渐变所附，尚犹状石则务于雕透，如冰澌斧刃，绘树则刷脉镂叶。”而且他善于深入生活，注意观察，细心体会，从而达到撷取精华的高度艺术水平。据载他曾同郑法士、田僧亮共同完成京师光明寺一座小塔的壁画，被人们赞为“三绝”。郑法士曾要求看他的画本，他指着朝堂、宫殿、行人衣冠和来往车马对郑说“此是吾画本也。”由是郑深叹服。从这则记载中我们不难看到隋代画家们的创作途经，他们既重师承“粉本”，亦善于从现实生活中提炼出新的“粉本”来。但由于自南北朝之后相当长的一段时间中，包括隋唐时代的不少画家重视对“粉本”的追求，因而其传世作品在失去了“粉本”的意义之后便不易流传了，也许这正是他们的作品未能以“摹本”的方式传诸后世的原因吧！他们自身之中也因为不能“人以文传”而多数只留下别人闲谈式的零星记述。他们的绘画风格，只能从现存的那个时代的石窟壁画中去体会和揣测了。这对于中国美术史的研



究，是一个不可弥补的损失。

然而，也有少数画家或因官职地位，或因文化成就等原因而为世所重视，留下了更多可窥视之迹。隋末画家阎毗(563–613)一门便是如此。

阎毗与其子阎立德、阎立本是隋到初唐时代中国画坛上的关键人物。他们又在政治上有特殊重要的地位。阎氏祖籍榆林盛乐(今内蒙古和格尔西北)，其祖为北周官僚，阎毗自幼袭爵后为北周驸马，官至仪同三司，多才艺，于书画、建筑、工艺均有相当造诣。入隋后受隋文帝赏识，令伴太子杨广，他能“数以雕丽之物取悦于太子”，在杨广当权后受到重用，官至朝散大夫，将作少监。“宫中辇辂仪仗，悉毗所为。”唐王朝建立之后，武功文治并重，自然要以文艺为手段，以召天下。宫廷礼仪首当其冲，阎氏一门得天独厚。阎立德、阎立本随父阎毗落籍于雍州万年(今陕西临潼)。他们一直追随李世民。李世民即位之前便是秦王府中的得力人才。太宗即位之后，他们能进一步秉承家学，在建筑、工艺、绘画等方面成就突出，遂成为初唐画坛上的显要人物。

二、阎立本与初唐人物画家

唐王朝是中国古代绘画全面发展的鼎盛时期，人物、山水、花鸟画都获得了新成就。作为逐渐成熟并开始独立的山水、花鸟画，在唐代还只是初成阶段；而人物画则经历了长期的发展，融合秦汉的纯朴豪放、魏晋的含蓄隽永，进入了一个精湛瑰丽的新时期。

唐代在人物画上的发展，是和统治者在文化政策上的措施与倡导密不可分的。太宗李世民是一个有远见的封建时代的政治家，在文艺上也有自己的识见，积极利用书画来配合

政治统治。贞观十七年他下诏："自古皇王，褒崇勋德，既勒名于钟鼎，又图形于丹青。是以甘露良佐，麟阁著其美；建武功臣，云台纪其迹。"明确提出用绘画表彰功勋的要求。因此，唐代美术首先在题材上明显地透露出时代特征，反映和歌颂政治统一和国家强盛，表彰功德勋臣，或者直接用来反映贵族多方面的生活。

唐代初年，任职宫廷、具有丰富学识而又技艺杰出的画家，首先推阎立德、阎立本等人。

阎立德(?-656)，名让，高祖时任秦王府士曹参军，后为尚衣奉御，掌宫廷礼服仪仗之设计制造。太宗即位后，于贞观二十一年(647)任将作大匠，主持帝王宫室陵墓的设计与建筑。初唐宫室与献陵、昭陵之营造当为立德所主。后官至工部尚书，赠吏部尚书、并州都督，谥曰康，陪葬于昭陵。立德之弟阎立本(?-673)亦于高祖时在秦王府任库直，太宗即位时曾任主爵郎中、刑部侍郎；高宗时，继其兄之后续任将作大匠，并代其兄为工部尚书，总章元年(668)擢为右相，共理国家大事。咸亨元年(669)官复旧名，改称为中书令。卒后封博陵县公。《旧唐书》与《唐书》中皆有兄弟二人合传。阎氏父子一门，历几朝为官，主持宫内营造与礼仪，其成就与影响自非平常。在绘画方面，均极为擅长。史载立德曾绘《斗鸡图》、《玉华宫图》、《文成公主降蕃图》等作品，然而关于他的绘画风格，则无论及。由于他的职务影响，推测其画风大概属于偏重于略带匠作性质的人物故事画，张彦远曾曰："国初二阎，擅美匠学。"所言即此。可惜历代著录的作品早已湮没，阎氏父子的绘画成就，集中体现在阎立本身上。

画史记载阎立本"虽师于郑法士，实亦过之。"他长于人物肖像画，由于他历时三朝，官居极品，他的绘画自然与唐王朝的政治需要与艺术主张相符。总的来讲，魏晋士人和高



逸虽然把中国画的创作精神提高到了"得意忘象"的认识上，但到了统一的隋唐之际，作为政治与宗教的大量绘画作品，不能不在"状物描形"之中寻求新的法度与新的技巧。人物画的创作尤其体现了这一点。阎立本的创作，主要是适应皇帝以及王公贵族们的审美趣味和眼光的。另一方面，他还要顾及当时所普遍认同的"象人"之准则。只有这样，他的作品才能尊照礼仪法度的规则而受到承认。加之他的作品有不少是奉命而作的纪实性肖像与以重大的事件为题材的记录性作品，那么，一般意义上的"肖形"是十分重要的。而大量的礼教题材又必须按以往的绘画程式进行处理，因而，其作品中重视匠作的程式化布局手法与精谨的描绘技巧也是必不可少的。这几个方面的要求，决定了阎立本作品的基本面貌和特征：肖形、生动、按程式化布置却有超人的技巧与功力。在阎立本所创作的肖像画中，最为史家所注重的是他在高祖武德九年(626)绘制的《秦府十八学士图》与太宗贞观七年(644)奉诏所绘的《凌烟阁二十四功臣图》。《秦府十八学士图》为李世民属下十八位谋士文臣之肖像①，皆对人写貌，因天策府记室薛收早逝，故太宗叹曰："恨不能早图其像。"后以刘孝标补入。各像题其姓名爵位，并由褚亮为赞。此图辗转流传，宋代曾为沈括家藏，清初尚存。明代王世贞在《弇州山人稿》中仔细著录并考察了该作品后，认为"其人物极为精雅"、"与史合也"。该作品在描绘与选题上都对后世文人学士们有较大影响，以至成为后世不断表现的绘画题材。宋代刘松年、明代仇英等都曾画过这一题材。追溯起来，这一题材的推广与阎立本的创作是分不开的。在绘制了十八学士图十八年之后，阎立本奉太宗之诏图唐代二十四功臣像于凌烟阁，完成了又一次重大的肖像画创作②。汉高祖统一天下之后，曾图功臣像于麒麟阁及南宫云台，以示表彰，此举为后世盛赞。太宗效法

汉代，在完成了唐王朝的统一大业之后表彰功臣，以传不朽，对政权的团结巩固有重要的“文治”作用。故而太宗亲自写赞，以“念功臣之怀，已谢于前载；旌贤之义，永贻于后昆。”凌烟阁功臣像早已不存，哲宗元祐五年(1090)游师雄曾根据传世粉本临摹勒石，现尚有部分拓本传世。从石刻拓本来看，人物有一定的规范姿态，皆为执笏恭立之全身像，大体形态上有类于陵前石雕翁仲。衣纹作铁线描，颇有初唐画风特色，惜面部多漫漶不清。（图1）但从总体上看，这些粉本亦说明唐代人物肖像画在相当大程度上依据工匠们的绘制法式，这既是这些肖像的使用功能所决定的，也是唐代人物画发展的基本要求所导致的。此外，据记载阎立本还奉诏为太宗画过肖像。历代所著录的阎立本所绘的各种作品也非常多。在史籍记载中，阎立德还绘过《魏征进谏图》，并奉旨绘过记录贞观三年(629)东蛮谢元深入朝情形的《王会图》，以及《外国图》、《西域图》、《异国斗宝图》、《职贡图》、《职贡狮子图》等作品，可惜这些作品在漫长的流传过程中多已散佚。在现在传世的唐画作品及摹本中，题为阎立本的作品有《步辇图》、《历代帝王图》、《萧翼赚兰亭图》以及《醉道图》等等。一般的研究者多认为《步辇图》为阎立本较有代表性的作品，而对其他几幅尚有不同的意见，但总的来讲，它们基本上具有初唐时期人物画作品的风貌。

《步辇图》现藏故宫博物院，绢本设色，纵38.5厘米，横129厘米，该图以贞观十五年(614)唐太宗以文成公主和吐蕃首领松赞干布联姻事件为题，描绘唐太宗会见吐蕃通聘与迎亲使者禄东赞的情景。由于图中唐太宗端坐于宫女所抬的“步辇”上，故此图以“步辇”为名。图中右侧画九名宫女拥太宗并步辇，其中执扇、伞相随，人物组合错落穿插，姿态丰富，左侧画引见之职官、使者禄东赞及一执笏译员三人依次而立，



图1　凌烟阁功臣图　（石刻拓本）（局部）　阎立本　唐

神情庄重。全图不画背景，只着重人物仪态、气质与神情刻画。以细劲的用笔塑造不同身份的人物形象。章法洗练，用色沉着和谐且浓重鲜艳。对于表述人物身份、人物之间的关系与记录这一重大历史事件，均有独到之处，使该作品具有极高的文献价值与艺术价值。此图历来受到重视，自宋代开始流传有绪，《宣和画谱》、《清河书画舫》、《珊瑚网》、《式古堂书画汇考》、《佩文斋书画谱》等书均有著录，卷后有宋代章直(伯益)题记，米芾观款，画上并有金章宗完颜璟、明郭衢阶、吴新宇、清梁清标、纳兰成德、清仁宗颙琰(嘉庆)等人的收藏印章。(图 2、3)

《历代帝王图》或称《古帝王图》，现藏美国波士顿美术馆，绢本设色，纵 51.3 厘米，横 531 厘米。作品无名款，宋代富弼(1004-1083)题识，根据史籍记载，现在流传的绢本，主要是依白麻纸唐画传摹、设色敷彩的。故而长期以来，多认为是阎立本作品的一件早期摹本。自宋代以后，这件作品流传有绪。清末被辗转盗卖出国，成为我国流失异邦的又一件艺术珍品。

“帝王图”是中国古代绘画中非常重要的流行题材，自汉代起，典籍中累有记叙，绘制历代帝王形象，主要是为了统治者推行教化，怀古思今，存乎鉴戒。因此，这类绘画多借一定规矩的人物安排，或器用配置，以示人物身份与时代。这类绘画中的帝王形象，皆有合符于史书所记述的形体特征与气质状貌，他们多成一种固定形象，或加上《赞》词榜书，以志人物身份德行，成为一种以识志与瞻仰为主的模式型图画了。

从今存《历代帝王图》中，我们不难看到古代人物画那些规定程式的影响。传本中共画了十三位帝王形象[②]，加上他们身后侍从，共计四十六个人物形象。帝王均有榜书，有



图2 步辇图卷 阎立本 唐



图3 步辇图卷（局部） 阎立本 唐



的还记述其在位年代及其对佛道的态度。帝王从汉末到隋末，既不以汉代那种对先王的“应瑞”传说为描绘基础，也不似唐代绘画中那种描绘人物场景的方式。而是按照一定的衣冠礼仪模式，加上可突出个性的衣饰器用、坐立姿态、颜面神情、五官须眉、侍从姿态，将史书上所描叙的该帝王的性格和气质充分体现出来，使得整个画卷既统一而又有变化。例如：同是立像，崇武的几位帝王处理成以双手分持侍从，似乎拨开他人的姿势，有一种逼人的轩昂气势；而以文治和礼治著称的几位帝王，则多垂手或操手独立，有一种仁和而大度的气象。陈文帝陈茜被描绘成常人衣冠之坐像，身后却以二宫女伴之，其一人回首含笑，似与画外同伴嬉戏，这些神妙的安排与描绘对突出陈茜的儒雅风流，均有画龙点睛的效果。同样还有魏文帝曹丕之咄咄逼人、晋武帝司马炎之气度深沉、北周武帝宇文邕的威武强悍、隋文帝杨坚的深谋远虑等，也是描绘得较为精彩的。更重要的是，这幅画的著者能在规定的模式下，充分利用程式化的绘画手法表现出封建帝王的共同特征和气质仪容，又能通过对每个人的面相、眉目、神情、动态的不同处理，反映出他们的政治作为与境遇，以及对他们的褒贬来。这些，正是初唐人物画家们的重要成就之一。(图4、5)

《萧翼赚兰亭图》是一幅以著名故事情节为题材的人物画，传说唐太宗深爱王羲之传世名著《兰亭序》，便派监察御史萧翼去搜求。王羲之后裔释智永的弟子释辩才秘藏《兰亭序》而不示人，萧翼乔装书生与辩才结交，又出示从宫中借来的王羲之真迹与之论书，经过长时间的努力，在获取辩才信任而出示《兰亭序》真迹后，萧翼借故留下，乘机席卷而去。此图即以该故事为题，选取萧翼访辩才的情景作画。画面生动而有戏剧性，人物的身份与神情描绘得当，图中器用









图4　古帝王图卷（部分）佚名　唐



图5　古帝王图卷（晋武帝）佚名　唐

衣饰以劲细的铁线描画出，风格古朴。对于这幅画的作者，虽有不同的意见，但却一致认为这幅作品在某方面代表了初唐人物画的艺术成就。

归纳起来，阎立本在继承其父兄绘画成就的基础上，对于初唐人物画的发展作出了如下贡献。首先，他将历代程式化的描绘提高到了与写实描绘完美结合的境界上，能用传统的模式与笔法，通过更深入细致地把握，进一步将人物的神情与形象统一地表现出来，将魏晋以来有关“传神”理论的叙述转化成一种可被规范的技法，促进了人物画的独立发展。其次，他在环境和场景的选取上抛弃了古人物画借景言事的做法，使人物成为故事或情节的中心，通过加强人物本身的刻画与人物之间关系的表现来完成绘画作品，摈开了一切无关的场景，只选择少量的典型器物和人物作陪衬，加强了人物画的分量，深入地开拓了人物画中人物形象的表现方式。再其次，他在布局上形成了一整套适合于人物画表现的程式，利用人物形象的大小、高低，利用前后关系的处理等等，充分表达了人物的地位、主次等关系，并利用特殊的依次排列中位置的变化与交错排列中大小的对比，来突出不同人物的重要性。这些基本手法对后世中国人物画的处理有很大的推动，它们基本为后世人物画家们所继承。

应该看到，阎立本的贡献在相当大程度上是通过作品的描绘来完成的，因而它们具有一般法式上的意义，更带着一定匠作的色彩。阎立本自己也深知这一点，他自己每为自己被宫中呼为“画师”而惭愧，并令其子孙不要学画，即使他当上了右相时，时人还以“右相驰誉丹青”相嘲。这固然与唐代画师的地位较低有关，但不可排斥的是，阎立本的画易被当成“画师的作品”，他的贡献实在于此，他的不足亦在于此。

三、画圣吴道子

盛唐时期的画家吴道子，体现了唐代绘画发展高峰时期的艺术成就。他被后来的画工视为“祖师”而供奉不止，亦被视为“画圣”而受到广泛的赞誉，并以其技艺法度之高妙受到各阶层人士，包括文人学士们的赏识。

吴道子是一个以绘画技艺名垂青史的画家。他也许有一定文化素养，有相当的文采，但他生活在盛唐那个名家辈出的年代，艺文方面几乎达到了唐代繁荣之峰巅。李白、杜甫、王维、孟浩然等人的诗，张旭、颜真卿的书法，甚至于梨园之乐舞，都先后突起于这一时期，并名垂千古。吴道子能在这样一个鼎盛的文化背景中以画艺独领风骚，其成就自当不可忽视。然而遗憾的是，正因为吴道子所处的时代中，绘画作为一门技艺并不能完全步入上层文化舞台，更多情况下还要隶属于“匠作”范畴。因此，对这样一位名噪一时的大画家的生平经历，史籍中所载甚少。这不能不对中国美术史的研究带来不可弥补的缺憾。

吴道子，阳翟(今河南禹县)人，生卒年代已无从稽考了。约生于七世纪末，少孤贫而勤勉好学。初学书于张旭、贺知章。然独钟情于丹青，遂专攻绘事，年未弱冠而穷丹青之妙。曾任小吏等职，远游蜀中，得蜀中山水钟灵毓秀之气。后流寓东都洛阳，以绘知名，多图佛寺道观。未几，画名大振，蜚声两京，为玄宗皇帝所重，召到内廷，授内教博士，遂更名为道玄。他也“非有诏不得画”了。大概皇宫贵苑及敕建道观图壁，皆出吴道子之手本。到此，道子之画名满天下，成千古之定论。然而，他毕竟还是一位受皇帝恩宠而幸运之至的“画匠”，他最后只任职至玄宗兄长宁王李宪府中“常侍游处、规讽道义”的五品“王府友”。他笃信佛道，常持《金刚经》，自

此识本身。其晚年大约在安稳的昔日声望中度过，约卒于肃宗乾元初年(758)之后。

吴道子耶毕生精力，投入到绘画创作之中，他的无数创作题材成为后世中国画工们的重要领域，许多关于他作品与创作的佚闻趣事成为中国最有影响的典故被流传和渲染。这正是一个民族对自己那些真正艺术家的纪念。这些故事和传说，从他生活的时代起就与各种史迹交织在一起，只有从中才能全面窥探出吴道子的一生。

相传开元中客居洛阳的吴道子受裴旻将军所请为其亡母画天宫寺壁画祈福，吴道子谢却重金，只请裴将军舞剑助兴，裴旻脱去孝服，戎装跨马而舞剑，激昂顿挫、雄杰奇伟，而吴道子亦以气壮画思、落笔风生，当时观者数千百人，无不惊骇而视为天下奇观。时书家张旭亦书一壁于天宫寺，致使洛城人谓曰“一日之内，获观三绝。”此事遂成中国文化史上千古美谈。

据各种史籍记述，吴道子在京洛一带曾画寺观三百余处。关于他所作壁画的赞誉之辞与动人之处更是不绝于史书。他画的佛象、菩萨、神鬼、人物以至山川草木，均被当作“绝品”、“绝活”而广受赞誉，更重要的是由他创作的许多作品，不但为后世开拓了新的创作领域，成为后世寺观绘画的基本范畴之一，而且他所创作的绘画形象，也广为后世所继、并衍生出由这些形象而导致的一系列文化效应。从这点上讲，吴道子的创作，其影响绝不止在于美术领域之中、而是波及到后来更广的文学艺术之中。

对于道教绘画题材的开拓，是吴道子在创作上的重要贡献之一。唐代以道教为国教，道教祖师李耳(老子)与唐皇同姓，自高祖时，即立庙祀之。高宗追尊老子为太上玄皇帝。玄宗亦托言梦见老子，并命画老子像颁布天下，而吴道子作为

最受重视的宫廷画家，当然是重要的参与者和创作人。他在上清宫画过老子像，在洛阳北邙山画过《五圣图》，还画过老子化胡经与《朝元图》，描绘五帝率千官僚属的巨大行列。从文献记录来看，这类作品的创造，已将唐代人物活动的情景表现得淋漓尽致。本来，道观壁画是在佛画的刺激下才兴起的宗教画，它在程式上模仿佛画的布局与格式是不可避免的。从现存的传世元代永乐宫道观壁画来看，《朝元仙仗图》中画有“东华天帝君”、“南极天帝君”与之对应当有西、北二天帝君，加上“扶桑大帝”正是“五圣”。其后的仪仗队伍浩浩荡荡，对照其他《朝元仙仗图》的传摹，其内容相同而风貌亦不尽相同，可见在流传过程中发生的变化是必然的。但是这些基本格式和画中各种人物神仙，无一不是新创造的中国神仙，他们与佛画中的神圣人物已有根本区别了。这些虽不能肯定与吴道子有关，但从历代画史的记载来看，吴道子在道教壁画中不但塑造了作为宗教祖师的老子形象，且将众多的供奉像与场景中的各类人物均塑造出来，说他对后世中国道教的壁画的格局产生了决定性的影响是有一定根据的。

其次，吴道子能丰富佛画的题材，创造出与中国文化相应的又从佛教教义中派生出来的诸多形象，为中国佛教艺术奠定了全面的基础。在这方面吴道子最重要而为后世所称道的是“地狱变相”。在吴道子之前，也有画师根据佛教“阴戕阳受、阳作阴报”的轮回思想创作过“地狱变相”，张孝师便是其中以画地狱变相著称的画师。吴师张而别有创造，他将权臣显宦也夹杂在地狱中间，并不着意刻画刀林、沸镬、牛头、阿旁之像，“而变状阴惨，使观者腋汗毛耸，不寒而栗。”致使“京都屠沽渔罟之辈，见之而惧罪改业者，往往有之。”相传吴道子的地狱变绘画曾为后世广为传摹，蜀人左全曾在四川大圣慈寺仿吴画地狱变相，宋代时仍有不少粉本流传。后

来，在中国漫长的封建社会中，地狱是最广泛的文艺创作母题之一，其中不少地狱中的形象，当与吴道子的天才创造有关。此外，以唐代女性为蓝本的观音菩萨形象的确立，也是吴道子的重要贡献之一。

再其次，以画鬼神著称的吴道子还创造了众多被中华民族所接受的鬼神形象，除了上面提到的道教神灵与地狱小鬼之外，他还创造了“地狱人间”的形象，其中影响最大的是他首创的钟馗捉鬼。相传唐明皇病中梦见一小鬼窃玉及香囊，一蓝裳袒臂者捉住小鬼抉其目，然后食之，蓝裳人自称是不第进士钟馗，誓除天下妖孽。明皇醒后疾愈，遂召吴道子图梦中所见，乃得钟进士捉鬼图。唐代著录中即有吴道子所绘《十指钟馗图》传于世。此后，钟馗便成了中华民族文化中最乐为人道的正义形象之一。五代时西蜀宫中所藏吴道子绘的钟馗捉鬼图，其形象尚为“衣蓝衫，鞟一足，眇一目，腰笏巾首而蓬发，以左手捉鬼，以右手抉其鬼目，笔迹遒利。”而宋神宗元丰元年(1078)曾将宫中所藏钟馗像刻板拓印以赠群臣，此后钟馗成了民间艺术中、民间故事传说中最广泛触及的人物题材，其形象通过不断地丰富，成了重要的文化母题。

吴道子的绘画尚触及更广泛的各种题材，可以说他在唐代的所有绘画门类中几乎无所不精，无所不长。他曾奉玄宗之命于大同殿画嘉陵江的山水画，三百里山水一日而成，以至认为“山水之变始于吴。”他画楼台能“弯弧挺刃，植柱构梁，不假界笔直尺。”他画禽兽、草木亦“皆冠绝于世，国朝第一。”在民间还广泛流传着他画驴于壁而夜间踏碎僧人用具的传说[8]。在记载中，他每画成一图，往往皆引起观看人们的惊叹与喝彩。在盛唐之后，恐怕只要有庙观之处，皆不乏吴家样本的说法是一点也不夸大的，他被尊为“画圣”、“画祖”，也是当之无愧的。

吴道子在中国画发展过程中的贡献，可集中体现在两个方面：一方面是他在用笔上的成就，另一方面是他对中国画中众多形象的创造与构图规范化的确立，使之形成了“吴家样”的定式定法。

吴道子打破了魏晋画家们所创造的“循环超忽，紧劲联绵。”的描法，而是利用笔的起落轻重缓急的变化，使已经作为独立造型元素的描法更进一步地丰富起来，成为众多统一而有变化的造型语汇。这种笔法是经过吴道子千锤百炼后而发展创造的，唐人谓之“早年行笔差细，中年行笔磊落，如蕙莱条。”也就是后来所谓的以“兰叶描”为代表的有粗细变化的一类描法，实际上是吴道子所创立的。如果说第一次笔法的形成是将用笔规范在“一律”的“高古游丝描”中，那么，更重要的一次笔法的飞跃则是将“一律”的用笔变化成“统一而又自由”的“兰叶描”上。这一飞跃是解放用笔的关键，也是中国画用笔能广泛吸取书法、篆刻等其他民族艺术造型元素特征而丰富自身表现的前提，更是中国画用笔能更紧密完善地与画家主体气质技巧相结合的条件。吴道子的用笔，不但造就了后来皴、擦、点、染的全面开拓与发展，更造就了中国画用笔从“描”走向“写”的可能性契机。吴道子的用笔，历来引起惊赞与注意，曾见过吴道子作画的人记述他“画中门内神，圆光最在后，一笔成。当时坊市老幼，日数百人，竟候观之。”“及下笔时，观者如堵，风落电转、规成月圆，喧呼之声，惊动坊邑，或谓之神也。”后来见过吴道子作品的评论家们描述他的用笔时，更重视的是“吴之笔，其势圆转，而衣服飘举。”故后辈称之为“吴带当风”。称他“用笔劲怒”、“虬须云鬓，数尺飞动，毛根出肉，力健有余。”这些，都是突出了吴道子用笔中起落轻重缓急均有变化的特点，与他用笔时更加个性化的性格特征。因而后世评论家将他当成“用笔”的

代表人物，甚至认为他“有笔而无墨”，那正是重视他在笔法上创造性成就的结论。实际上，“曹衣出水，吴带当风。”已道出了中国画发展史中两个不同的用笔时代，而“吴道子笔胜于象，骨气自高。”也是对吴道子在用笔方面成就的至高首肯。

吴道子还为中国人物画创造了众多的形象，并将佛教绘画的许多布局方式与组成方式应用在中国人物画中，形成了被称为“吴家样”的绘画范本。吴道子在肖像画的基础上更“传神”的要求，使得他所创造的天女“窃眸欲语”，所描绘的菩萨“转目视人”，所画的力士“毛根出肉，力健有余。”所创造的各种神鬼“奇踪异状”，因此他画的各种人物“有八面，生意活动。”而这一切又能统一在不同场景与气氛的要求之中，并对山水、树石等环境景物亦有创造性的描绘。他对于形象的创造，注意静观默察而熟记于心。他曾谓自己“无粉本，并记在心。”他还深谙各种法度技巧，画各种大像“或自臂起，或从足先，巨壮诡怪，肤脉连结。”他着色亦有自己的程式，“于焦墨中略施微染，自然超出缣素。世谓之‘吴装’。”他这所有的创造，“当有口诀，人莫得知。”实际上这些口诀，可能随着他的样本广为流传，否则“吴家样”不会产生如此巨大与深广的影响。“吴家样”的出现，使得中国人物画展示出一种高度的成熟，在处理人物方面已达到了得心应手的境界，它对后代中国宗教绘画模式化的形成，对中国古代画工的规范化绘画法则的传播，都是关键而重要的。

吴道子虽然一生作品众多，但因其多以壁画方式存在和以粉本样式流传，不但保存不易，而且易讹传或成为格式被伪托而真伪难辨。宋时已认识到“唐人以吴集大成而为格式，故多似，尤难鉴定。”北宋内府曾收吴画近百幅，多为佛道像，亦恐怕是“今人得佛则命为吴，未见真者。”多为传世粉本，



米芾一生谓之"白首止见四轴真笔也。"

现藏日本大坂博物馆的《送子天王图》旧传为吴道子作品，该图纸本白描，无款，卷后有唐待诏曹仲玄题识及宋李公麟书应瑞经语。全图为三段，大约是件描绘释迦降生故事的作品。但图中净饭王及摩耶夫人形象均画成中华帝后装束，天神等则较多保留着佛画原有的相貌神态。全图二十个人物各具特色，但是否真属吴道子的作品，从行笔与人物布置来看，目前仍有较多的争议。但如果说此画出自唐代吴派高手，却是并不过分的。实际上，"吴家样"是当时极为流行并对后世壁画产生过至关影响的绘画式样，在大量现存的敦煌石窟的唐代壁画中，在后世不少依壁画样本所拓的石刻作品中，如河北曲阳北岳庙元代石刻《鬼伯》以及殿中壁画、山东曲阜孔子石刻像、苏州瑞光寺塔发现的五代本函绘天王像等等，可能都多少带有"吴家样"的痕迹。这些，正是人民对画圣吴道子的最好纪念。

吴道子的传人较多，大多为当时著名的工匠，许多画家都无事迹可考，而只留姓名，例如，协助吴道子布色落墨而可乱真的翟琰、张藏等。至今尚认为有传世作品的吴道子弟子中，值得重视的有卢棱伽和梁令瓒二人。

卢楞伽，长安(今陕西西安)人，曾获吴道子授以手诀，画迹与吴道子相似而颇能细画，兼善山水人物，安史之乱中入蜀，成为蜀中绘画名手。平乱后返长安，于庄严寺画三门，画为吴道子所称赞，惜画成一月之后卢棱伽便逝世了。现藏故宫博物院的《六尊者像》题为卢棱伽绘。该图绢本设色，原应为十八页，今存六页[5]，每页纵30厘米，横53厘米；各画十八罗汉中的一位罗汉。该图见于《墨缘汇观》著录，每页的"卢棱伽进"名款似为后添，每页均有清高宗弘历对题，但唐人画罗汉，仅为十六尊，此图当为五代之后作品。当然，亦因

古代佛画皆以粉本传摹，故相当程度上应当还有一定的唐画风韵，该图用笔劲细流畅，描绘生动，色墨交染，光彩夺目，不失为一件佛画传世佳作。从中亦不难窥见唐代佛画所达到的成就。(图6、7)

梁令瓒亦因有题名作品而更受到后人重视。梁令瓒为开元时集贤院学士，率府兵曹参军，曾与著名天文学家僧一行合作设计浑天仪等天文仪器，是一个学者暨画家[6]，现藏日本大阪市立美术馆的《五星二十八宿神形图卷》卷首题“奉义郎陇州别驾集贤院待制仍太史梁令瓒上”，《图绘宝鉴补遗》认为此卷即梁令瓒所画，并谓“李伯时云：‘甚似吴生’。”但从作品的形象笔法，尤其是人物造型来看，更可能是南北朝或初唐时佛画的宋摹本。也许与张僧繇或阎立本关系更密切一些[7]。

吴道子虽然逝去一千多年了，他亦不像历史上许多文人学士或高官巨宦那样，在正史上留下许多可稽之史料，他的人生与作品大多以野史佚闻或杂记小说的方式在广大士民阶层中口口相传，他为唐代文化所作的规范化导引工作是功不可没的。他在绘画上的成就亦是有口皆碑的。作为美术史上的一个时代，他所代表的既是一个高峰，又是一个终结。历史上再不会有一个以“匠作”的方式从事创造和总结的画家具有像他那样崇高的地位与受到像他那样的尊敬，历史上也不再会有一个画家仅仅以“绘画”的才能而获得他那样广泛的为上层文化所注目与首肯。吴道子的一生与成就，正是唐代社会文化“重工尚法”的缩影。

四、张萱与周昉对人物画的贡献

盛唐的人物画坛，除了“吴家样”在描绘道释人物方面

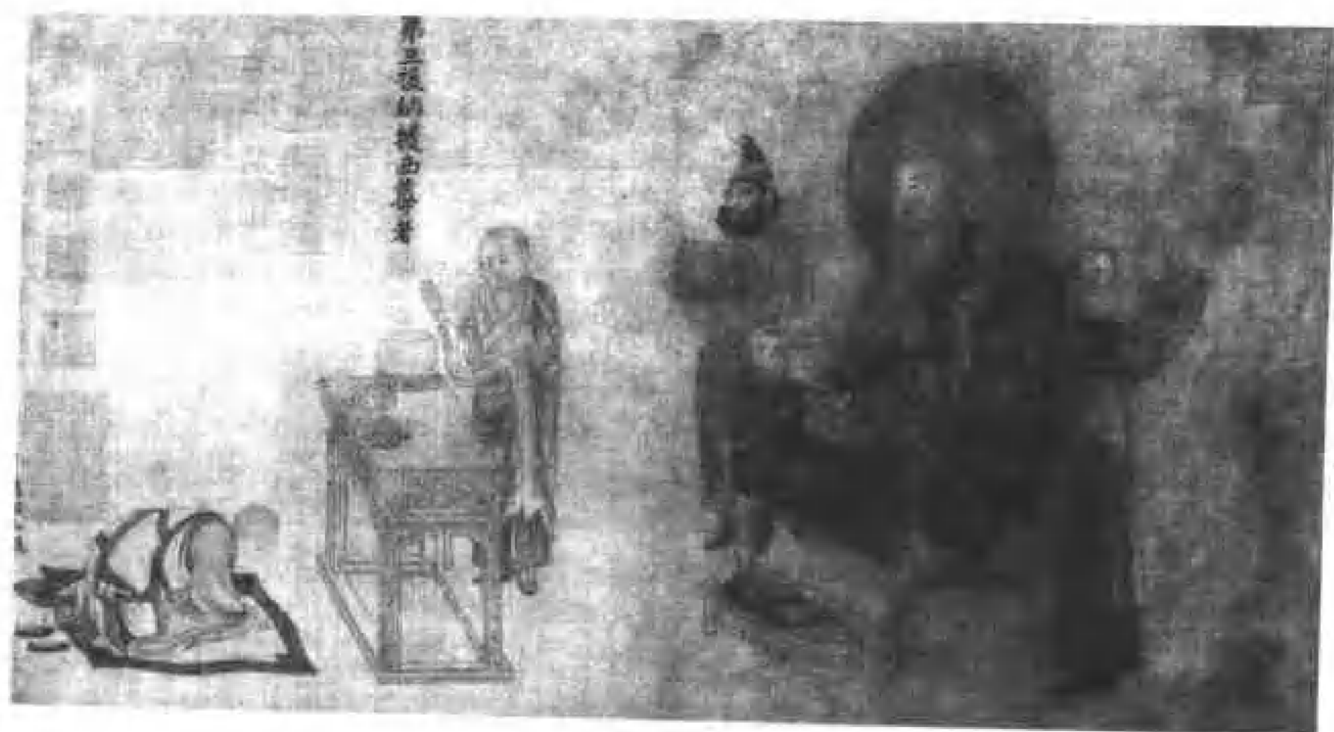


图6　六尊者像（部分）卢楞伽　唐



图7　六尊者像（部分）　卢楞伽　唐

的成就之外，描绘唐代繁荣的绮罗人物画也成为绘画重要科目之一。绮罗人物画是描绘贵族人物游乐与生活情形的作品，它充分反映了唐代社会生活的一个侧面，成为唐代社会的真实写照，其人物形象的刻画对后世中国人物画有很大的影响。

绮罗人物画产生并集中于宫廷画家的创作之中，自盛唐开始走向全面繁荣，陈宏、杨宁、杨升、谈皎、李凑均为盛唐时代以画绮罗人物著称的画家，而张萱，则是这方面最为杰出的代表。

陈宏，会稽(今浙江绍兴)人，开元中召入供奉，被誉为“阎令公之后、一人而已。”今尚存传为陈宏所绘的作品《八公图》，曾入清廷内府，现藏于美国纳尔逊美术馆。该图共八幅，画北魏时公候八人，平列，皆为主像，现仅存其中六人。绢本设色，用笔设色有较重的匠作痕迹，或系自前代画本所摹而成，不能完全反映陈宏那“惟写真有入神”的水平。杨宁、杨升、谈皎、李凑均无现存作品，他们或以写真画或以仕女画著称。

张萱，京兆(今陕西西安)人，生卒年代不详，开元间为史馆画直，他善画妇女儿童、“贵公子与闺房人物最工”，“鞍马屏幛、宫苑仕女，名冠于时。”他善于以景物衬托人物情绪，并善于作颜面细部处理，以“朱晕耳根”，使妇女面容靓丽。故而在盛唐时画贵族人物最负盛名，后世著录的传世作品以宫廷生活与妇女的活动为主。如捣练图、整妆图、挟弹宫骑图、执炬宫骑图、鼓琴仕女图、游行仕女图、横笛仕女图、按乐仕女图、藏迷仕女图、明皇斗鸡射鸟图、明皇击梧桐图、太真教鹦鹉图、虢国夫人夜游图、虢国夫人踏青图等。现在传世的《捣练图》与《虢国夫人游春图》，相传是宋徽宗所摹的张萱的作品，此二图均为张萱典型题材的佳作，历来受到人们的重视。

《捣练图》，绢本设色，纵37厘米，横147厘米，现藏美

国波士顿美术馆，为一幅描绘宫中妇女在加工白练时捣练、织修与烫平等劳作场面的画作。全图绘年龄不同、姿态各异、神情有别的妇女12人，分成三组劳作场面，巧妙地穿插有拉、缝、捣、烫、抚、煽、观等多种姿势，通过情景将人物的盼顾与心理揭示出来，在画面上有一种劳动中的妇女兼能工巧匠们愉悦恬静与欢快嬉戏相表里的和谐，极富有生活情趣。整个画面的用笔设色简劲鲜丽，细雅华贵，透露出盛世宫廷中那自豪与稳健的气象来。全图抛弃景物描绘，只设劳作器具穿插其间。不同人物衣饰色调的安排和处理、器用的摆布、造型与设色安排，均显出画家特有的匠心。例如，一观烫练的小女孩侧身仰视，身著红裳绿鞋与白花裙，而煽火小女童则蹲坐回首，似避火热，而身著绿裳花裙；其他人物的发式、襟带，以至毯、凳、火盆、捣杵等器物的造型与设色，都有相互辉映、相互衬托与相互补充的作用，使整个画面各段独立且有变化，统一而又各有情趣。此图原作著录于《宣和画谱》内，在四十七件宋内府藏的张萱作品中列第四件。而此件摹本虽有榜题，但皆系金章宗所为，全图无款。恐确指为徽宗所摹依据不足，作为宋代优秀摹本来看，可能与原作相去未远，对了解张萱的人物画作品与盛唐人物画风貌，均有重要的参考价值。(图8、9)

《虢国夫人游春图》，绢本设色，纵52厘米，横148厘米，现藏辽宁省博物馆。全图描绘杨贵妃之三姊虢国夫人与从骑打马游春的情景。传说虢国夫人自恃貌美恩宠而骄纵过人。此图却从另一角度反应她得意的一面，展示出盛唐时代上层社会的日常生活。全图绘八骑九人出游，三人着官服，五人着时装，不画背景，只以乘骑之疏密排布展示出游时的行进情景。构图疏密有致，相互交迭，人物相顾盼而神态从容；乘骑举步轻松、训练有素；衣着鲜丽华贵，人马装饰十分豪华。作





图8　摹张萱捣练图卷　北宋
图9　摹张萱捣练图卷（局部）北宋



图10 摹张萱捣练图卷（局部）北宋



图11　摹张萱捣练图卷（局部）北宋

者通过不同的马匹颜色，马的鞍鞯障泥，马鬃马尾的修饰与马匹的行走回顾之姿，将容易单调的乘骑队描绘得有序而生动，在规划的排列中显出高超的布局手法。而人物的处理上则更加精细：拥婴而坐的、打马而行的、回眸叮嘱的、转头而视、按缰徐行的，各各不同；加之发式、冠带、衣履样式与色彩的变化，在和谐中显出高度的统一，将那种春风得意的景象描绘得淋漓尽致，充分显示出盛唐人物画的气象来。此图原作亦曾藏于宣和内府中，经画院高手摹装成此摹本，为宋摹本中的珍品，自宋以来流传有绪，是最能反映盛唐画作风貌的瑰宝之一。(图 10、11)

此外，藏于故宫博物院的唐代绘画《游骑图》，虽作者佚名，但在总体风格上与该图有一定相似之处，反映了唐代鞍马人物绘画的典型风格，继张萱之后，中唐时期的画家周昉将以仕女为题材的唐代人物画推向一个新的水平。

周昉，字景玄，又字仲朗，京兆(今陕西西安)人。生卒年不详，主要活动于八世纪下半叶至九世纪初的中唐时代。周昉出身于显贵的官宦之家，他曾先后任越州(浙江绍兴)长史、宣州(今安徽宣城)长史、别驾等职，但以画名闻于卿相间，且名播海外，其作品常被新罗国等地的商人“于江淮以善价收市数十卷，持往彼国。”从后来日本、朝鲜等国古代仕女画的作品中，往往不难发现周昉画风的影响。

周昉富有一定的文化修养，且潜心于绘画学习。“初效张萱，后则小异。”他在神佛、仕女、风情、肖像画方面均较擅长，还奉诏为寺院作壁画，创造了“端严”的水月菩萨体，被唐人尊为佛像画的“范本”之一。在肖像画方面，他更注重人物神态的表现，历来有口皆碑。《唐朝名画录》中记载他与韩干同为汾阳王郭子仪之婿赵纵侍郎写真，众皆称善，郭子仪不能定优劣，而赵夫人回娘家时却认为“二者皆似”，只是周





图12　摹张萱虢国夫人游春图卷　北宋
图13　摹张萱虢国夫人游春图卷　（局部）　北宋

昉的画“兼得赵郎情性言笑之姿”而得到更佳的赞誉。这正说明周昉在人物画中的特点之一。周昉在绘画上的成就，更主要集中在仕女人物画上，他在这方面的成就实际上已超过了张萱，被后人评为“画子女为古今之冠。”历代所著录的周昉作品很多，今存题为周昉的作品有故宫博物院所藏的《挥扇仕女图》、辽宁省博物馆所藏的《簪花仕女图》以及流落美国博物馆的《调琴啜茗图》等数件。它们是否为周昉作品之真迹，亦有一些不同的看法，但总的来讲，它们的风格相似，在很大程度上能表现周昉一派的表现手法和创作特点，可也称之为具有“周家样”的特色吧。

《挥扇仕女图》，绢本设色，纵33.7厘米，横204.8厘米，全图共绘十三个不同情态的人物，以相关的活动分成有联系的段落，不着背景，表现唐代日常生活中理妆、对语、挥扇、执镜、刺绣、独憩、行坐等情形。人物体态丰肥秾丽，总体精神面貌倦慵怠涣，有一种平静的抑郁，用笔以小有变化的方劲笔法，古拙中有种单调感，设色以朱紫两色涂染为主，也增加了全图气氛的渲染。画面用笔的圆腴与一株梧桐树作为环境的衬托，显示出作者对人物画的深度把握。(图12、13)

相比之下《簪花仕女图》的笔调与情景都较为轻松安闲。该图绢本设色，纵46厘米，横180厘米，原图似一屏风画，后改裱为横卷。图中描绘六个人物、两只小狗、一只仙鹤、一株盛开的辛夷配以牡丹山石，以伫立、拈花、逗犬、观鹤、执扇等姿态表现出宫中贵人游玩的典型生活。妇人高髻纱衣、丰颊腴体，装靓态闲。用笔细柔、婉转而有变化，设色和美鲜丽，纱衣透体，表现出勾勒敷色的高度技巧来。此图更具有一种丰盛的唐画气象。自南宋人绍兴内府后，历代为各种画史著录，实为唐画中的杰作。(图14、15、16、17、18、19)

《调琴啜茗图》，绢本设色，纵25厘米，横82厘米。此



图14 挥扇仕女图卷（局部） 周昉 唐



图15　挥扇仕女图卷（局部）　周　昉　唐



图16 挥扇仕女图卷（局部） 周 昉 唐

图描绘庭院中的贵妇人调琴而一侧两位妇人侍听的情景，两侧各立一侍女，以梧桐花树点景，人物情态各异，布局平列，用笔简劲，亦有特色。从三件传世作品来看，用笔设色与人物造型上是有一定区别的，但在总体处理手法上与对人物神情姿态的刻画上，又有统一之处。史传周昉的绘画皆“衣纹劲简，彩色柔丽。”而他笔下的妇女造型“浓丽丰肥，有富贵气”。对照这些传世作品来看，均是恰如其分的。后世人皆谓周昉为官宦子弟，多见贵而美者，故以丰厚为体，一般人也多谓唐人尚以丰肌为美。其实，一个时代的审美风气，更多是靠文化氛围与艺术作品的审美影响所造就的。在新疆等地唐墓中，出土了一些画在绢上的唐代仕女人物，故宫博物院（台北）藏有晚唐《宫苑图》，其中人物的造型风貌和描绘手法，正反映出与以上传世作品相似的特征和审美趣味。也许在更大程度上，正是张萱、周昉这些画家们，在自己特有的“尚新题”的创造性劳动中，描绘出了唐代人物的风韵，创造出了“周家样”之类的艺术样式，才使后人了解到了那个时代的时尚与追求，因此，在一定程度上看，正是他们创造了一个时代的丰腴。

自中唐周昉之后，唐代的人物画已步入了顶峰，其后的画家们，在极长的一段时间内不能摆脱唐代人物画模式的桎梏，人物画的发展，一度走入了平缓的低谷中。究其原因，不外乎有下列几点：

首先，以勾染为主的用笔设色形式限制了人物造型的进一步发展。由于人物特色的形体姿态与神情，他们不能像山水花鸟作品那样具备有常体而无常形的特征，故而在绘画观念没有上升到更高层次时，对于人物造型不易用更丰富的笔法，如皴、擦、点等手法来使之有较大的变化。

其次，唐画已完成了以人物自身作为题材的各方面绘画的模式化法则。无论在面相上、神情上、姿态上、动势上，各

种人物的造型样式在唐代都得到全面的深入，并且在人物的组合与布局上形成了特有的定式。人物画不需借助于其他对象的更多描绘来表现，因此，这些定式的法度和式样能得到普遍推广与深入研究，这样完善的定式定法都乐于被后世接受并难于打破或超越。

再次，中国画的透视方式对人物画的发展不像后来对山水画一样，可采用多角度多方位并移动视点，加入视觉经验等等透视方式。由于人物特有的社会性特征(如交往、不同的社会地位等)，以及人物形体特征(如大致相似的体型体量、不同的面貌姿势在同一个视平线上活动等）的限制，因此在有限的造型方式（如以形象大小、画面位置决定人物高下主次，以应瑞、衣饰、胖瘦决定人的身份与素质等等)与有限的构图方式(如平列式展开，少量人的交错，各种故事情节排布等等)中非常容易形成完美的定式定局。唐代的人物画较为全面地完成了这种定局，特别是由于壁画的广泛流传，使这种定式成为一种社会审美准则中的惰性，要对他们产生突破是十分困难的。

正是基于以上的原因，唐代人物画才在中唐之后，显出了后继乏人的趋势。实际上，这也是中国人物画的总体趋势之一，新的人物画的发展，还必须有待绘画观念的更新突破与绘画技巧的新探索。这些在唐代稳定而宽容的政治文化气氛中并不能一下子便形成，再加上自南北朝以来不断出现的天才画家与他们那些“张家样”、“曹家样”、“周家样”的影响与限制，使后人的任何超越都只能局部的有限地出现，这也是人物画滞积的重要原因。

周昉的画风亦出现了不少追随者，画史上所载的姓名仅在唐代便不下十数人，如李真、高云、卫宪，王朏、赵博文、和修己、程伯仪等等。其风格对五代的南唐以至日本、朝鲜





图17　簪花仕女图卷　周　昉　唐
图18　簪花仕女图卷（局部）　周　昉　唐



图 19　簪花仕女图卷（局部）周 昉 唐



图20　不空金刚像轴　李　真　唐



图21 高逸图卷（局部） 孙 位 唐

等国的影响也是显而易见的。在中唐、晚唐之际，几乎主要的人物画家均不同程度地追随过"周家样"的风格。较有成就且有画迹今传的有李真、孙位等人，而孙位可能已是跨于唐、五代之际的画家了。李真，中唐时画家，史载他善画，往往得周昉规矩。现藏日本东京都教主护国寺的《不空金刚像》(绢本设色，纵21.3 厘米，横61 厘米）是他今存的传世作品。此像为《真言五祖像》之一，为佛教真言宗(密宗)五位法师的供奉像，姿势、构图均相似，皆画法师禅坐于胡床之上，沉静安适，用笔绵密严谨，可见中唐之后肖像画风格之一斑。(图20)

孙位，后改名遇，号会稽山人。会稽(浙江绍兴)人。唐末宫廷画家，随僖宗逃往四川，居于成都，生卒年未详。他擅长各种绘画，兼作壁画，对五代蜀地绘画有一定影响。他画的龙水、松石、墨竹对后来花鸟画的成熟有一定的促进。今存他惟一的传世作品是上海博物馆所藏的《高逸图》(绢本设色，纵45.2 厘米，横168.7 厘米)仅绘四个人物及侍童场景，当为古代重要题材《竹林七贤图》之残本。该图卷首有宋徽宗榜题，为宣和内府收藏并著录，至清末散佚民间。此图以较多的背景描绘衬托出主要人物的形象与品格来，与古七贤图在造型与人物基本状况上大体相似，但用笔凝练紧劲，顺畅自如，似更多继承了魏晋用笔的法度而杂以唐人更为写实精细的描绘而成，体现出唐末人物画的变化来。(图21)

总之，唐代的人物画，随着"唐尚新题"、"唐尚法"、"唐尚工"的基本特征而发展，形成工丽新腴的唐画风貌。简洁的背景，明晰的布局，精细的人物描绘，独特的衣饰容貌与形体面相，讲究的敷彩与有一定变化的笔法，成为这个时代人物画的基本特征。它们在这些方面所造就的审美特征不但影响了整个唐代画坛及其他艺术，也为后世人物画所难以企及。



注释：

①十八学士图中所绘的人物为杜如晦、房玄龄、于志宁、苏世长、薛收（以刘孝标补）、褚亮、姚思廉、陆德明、孔颖达、李玄道、李守素、虞世南、蔡允恭、颜相时、许敬宗、薛元敬、盖文达、苏勖。

②二十四功臣为长孙无忌、李孝恭、杜如晦、魏征、房玄龄、高士廉、尉迟恭、李靖、萧瑀、段志玄、刘弘基、屈突通、殷开山、柴绍、长孙顺德、张亮、侯君集、张公谨、程知节、虞世南、刘政会、唐俭、李勣、秦叔宝。

③十三位古帝王是：汉昭帝刘弗陵、汉光武帝刘秀、魏文帝曹丕、吴主孙权、蜀主刘备、晋武帝司马炎、陈文帝陈蒨、陈废帝陈伯宗、陈宣帝陈顼、陈后主陈叔宝、北周武帝宇文邕、隋文帝杨坚和隋炀帝杨广。

④《太平广记》卷二百十二《吴道玄》。《历代名画记》卷二；《酉阳杂俎》续集卷五等。

⑤十八尊者像即后世所谓之十八罗汉像。唐前仅为十六尊，五代之后增加降龙、伏虎二罗汉，共为十八尊。至明代后各种罗汉骤增，有多至五百或八百尊的，寺院亦专辟“罗汉堂”以供。此图册现余《第三拔纳拔西尊者》、《第八嘎纳嘎拔喇缀集馔尊者》、《第十一祖查巴纳塔嘎尊者》、《第十五锅巴嘎尊者》、《第十七嘎沙雅巴尊者》、《第十八纳纳答密答喇尊者》。

⑥《唐书》天文志。

⑦详见王朝闻主编《中国美术史·魏晋南北朝卷》第一章。

第二章 山水画的发展

一、展子虔与《游春图》

山水画是中国画中最重要的门类之一，在南北朝时代，画家们解决了山水画的基本观察方式与描绘方式，提出了关于山水画创作的基础理论。山水画已成为基本独立的画种，初步摆脱了那种树木如伸手布掌，人大于山，水不容泛的面貌。

隋代短暂的统一，给文化的交流与繁荣带来了契机，大运河的开凿与佛教的兴盛给南北流通与绘画的发展创造了有利的条件，隋代统治者好奢华，又大兴土木，且善好收藏书画名迹。史载隋灭陈后，即命元帅裴矩、高颎收取宫廷藏画八百余卷，隋炀帝亦于洛阳建造《妙楷台》与《宝迹台》，分别收藏古代书法与绘画作品，他还撰《古今艺术图》五十卷，“既画其形，又说其事。”隋炀帝游扬州时，亦携其所藏书画名迹，可见其对书画之喜好。后来不慎使载画船中途覆没，书画大半被淹毁，成为古代书画流传中的一次惨重损失。

隋代的画家不少，《历代名画记》著录了15名隋代画家的有关史料，其中有不少人官高禄厚，画迹丰富，其中一些重要的画家及作品对唐代绘画影响极大，被唐人视为可比拟曹不兴、卫协、顾恺之和张僧繇。而且从总体风格上讲，隋代画家的作品体现出一种“细密精致而臻丽”的面貌，奠定了唐代绘画的基本风格。在这些隋代画家中，最为著称的有郑法士、田僧亮、杨子华、杨契丹、董伯仁、孙尚子、展子虔等

人，他们大多经过南北朝而入仕隋朝，成为隋代著名的画家。严格来讲，很难将他们完全归纳到某个绘画门类中来讨论他们的绘画成就，但从画史的记录来看，他们的确有不同的擅长，其中作为山水画发展中有重要贡献的画家，当首推展子虔和董伯仁了。

展子虔和董伯仁世以“董、展”并称，从隋代绘画的发展与画史的记载来看，他们对于各类题材的描绘往往多有涉猎，在山水画题材的全面拓展上做出了一定贡献。

董伯仁为汝南(今河南汝南)人，由南朝入隋，官至光禄大夫殿中将军，他多才艺，有智谋，被乡里称为“智海”。他善画台阁鞍马，在构图布势上尤为精道，以画台阁著称，从唐代所著录他的作品来看，他有多方面的造诣，以《台阁样》、《田家家舍图》这类图名而被著录者，当推董伯仁为最。唐人评价他的作品时，一致认为其艺术水平在展子虔之上，当为隋代首屈一指的画家，可惜他已没有作品流传下来，甚至连他的创作风格也记载不多了。

与董伯仁相比，展子虔却因为一幅被宋徽宗赵佶题签定为他所画的作品而受到后世较多的重视与推崇。这幅作品就是被普遍认为是中国早期山水画代表作的《游春图》。

《游春图》为横幅绢本设色山水作品，横 80.5 厘米，高 43 厘米，现藏故宫博物院。该图以全景方式描绘了广阔的山水场景，图中除描绘了山水树石外，还描绘了白云出岫，杂以楼阁、院落、桥梁、舟楫，并点缀着踏春赏玩的人物车马，展示出一幅杏桃绽开、绿草如茵、水波粼粼，春风荡漾的春日融融之景象。这幅作品描绘精细，设色鲜亮，画面以山水为主，人马细小如豆，但描绘得一丝不苟，形态毕现。(图 22、23)

关于这幅作品的作者与时代，自从宋徽宗赵佶题为“展

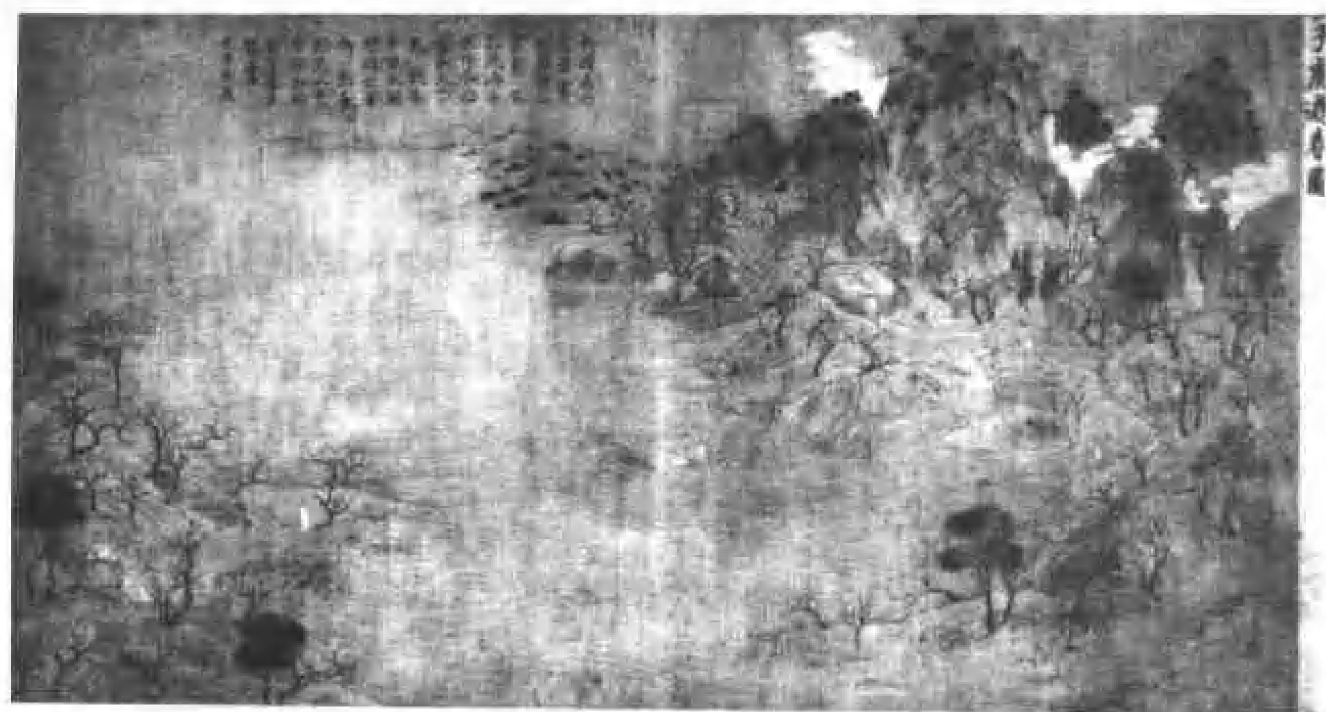


图22　游春图卷　展子虔　隋

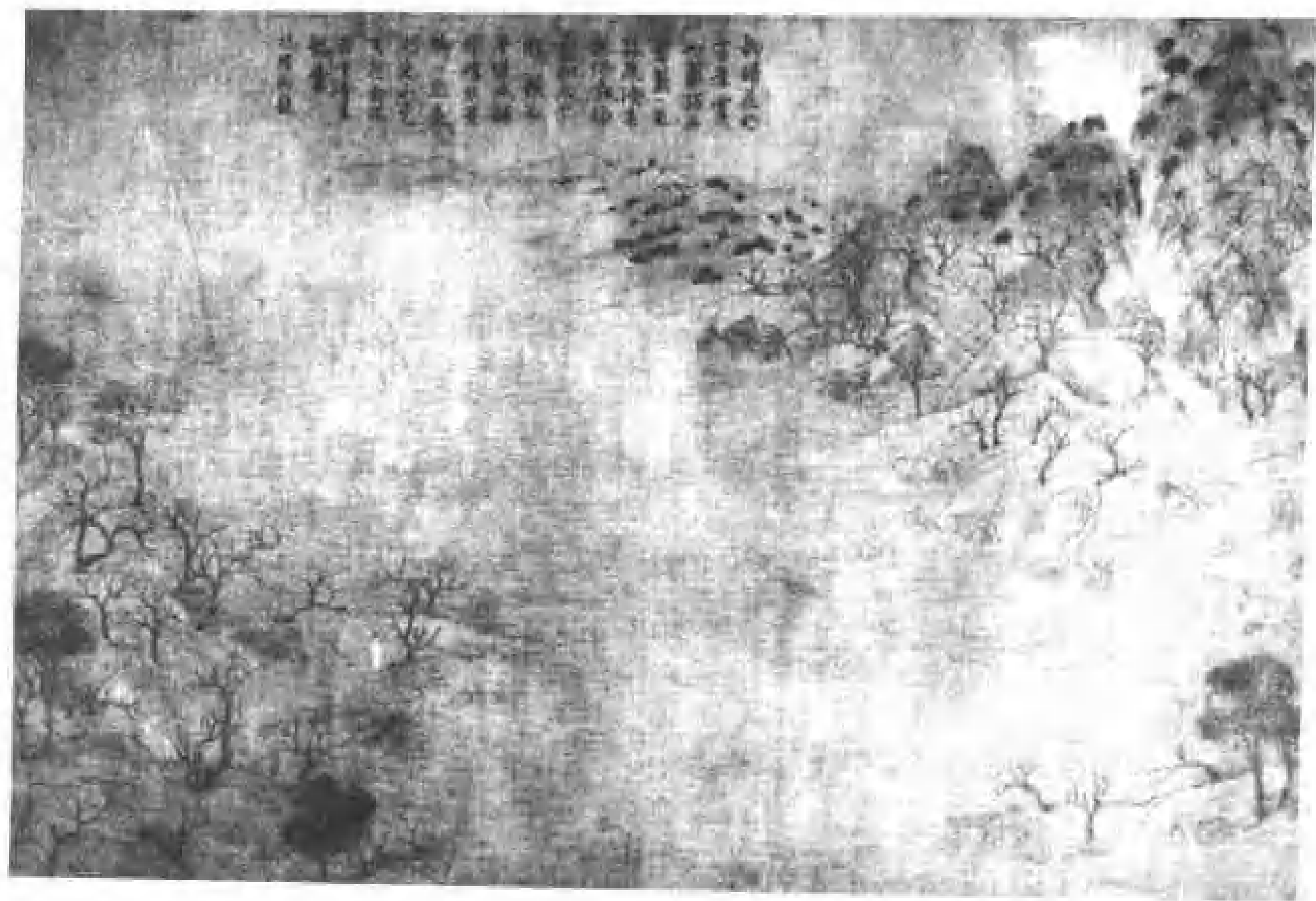


图23 游春图卷（局部） 展子虔 隋

子虔游春图”之后，历代多从此论。从历代流传来看，此画曾经宋宣和内府，又经元代鲁国大长公主祥哥剌吉收藏，明代曾入严嵩之手，清代又被梁清标、安岐及乾隆内府收藏，画幅上面有清高宗弘历题诗，后幅有元冯子振、赵岩、张珪，明董其昌等人题记。虽然在元明之后的画史文献中，对这幅作品多有记载与著录，但在唐宋之际的文献中，尚未发现关于展子虔《游春图》的记载或与此有关的材料。由于当代各种研究的深入，最近有人根据该图中所绘人物楼台之幞头、斗拱和鸱尾等制度的探讨，推论此图绘制年代恐难早于北宋中期，我们以为，这方面的意见应从两个方面来看。

首先，近代图象学的研究与建筑、服饰等各类专门学科的研究，无疑会对艺术史的深入研究与进一步判断产生新的促进。但对于图象的判断与绘画中形象产生的来龙去脉，则必须从更远更广泛的民族绘画以至民族文化的角度作全面的规律性的发掘和把握，才可能避免就事论事，谨毛失貌或判断错误而妄加推测的弊病。当代较为普遍的研究结论中，常常会因判断失误而导致对中国古代绘画的误解，例如：众所周知的原始彩陶时代的《鸟鱼石斧图》，从现代绘画的观点来推测，有人曾根据其中衔鱼的鸟之形象酷似驼鸟而将其断定为“古鸵鸟”，进而对该作品的年代作出推测，只是由于结论荒诞得使人难以置信而未被广泛接受；但有人根据古代铜鼓当中的放射状纹样酷似现代绘画观念中的太阳形象而将其判断为“太阳纹”，进而推论出一系列古代中华民族“日神崇拜”观点的结论，却几乎成为普遍接受的定论了。实际上从更广泛的文化与造型艺术规律来看，这种结论的错误是显而易见的。中华民族自古以来，只以涂色的圆形作为描绘太阳的图象，从原始彩陶到明清时代概不例外，所不同的是在不同的时代中，往往在图象中加入一些与当代文化观念有关的形象，

例如，汉代日纹中往往加入“鸟纹”，即所谓“金乌”以指太阳，宋代之后又常在周围加上云气纹，后来又常以海水纹等等来作为“太阳的图象”之表率，汉字“日”字的原型“⊙”即这一表述方式的“文化记录”，而以放射状纹样的图形表述“太阳纹”的做法，在中华文化的“图象史”上，只出现在西方光学中“光是直线传播的”，“太阳是一个点光源”等观念传入中国并被普遍接受之后，这当然只是在近代史上方可能出现的事了。同样，西方关于古代绘画中物象与物体之间关系的对应和判断，是建立在西方古典科学和古典绘画的基础上的，恰恰在中国古代绘画中，无论是人物衣饰、器用台阁、车马舟轿、馆舍桥涵等等，更多的是按当时特定的文化观念与中华民族的造型原则去描绘的。它们并不一定是按现代的绘画手法或现代的观察方式去作“状物”记录的，尤其是对如幞头、斗拱这类细部的描绘，往往更是“取其大略位置，状其大致形状，表其大概功用。”而已。以这样的结果去判定和推断出其它方面的结论，似乎有一定的困难，也存在着一定的局限。

另一方面，纵使这种对图象的判断有一定依据，也很难由此对作品的产生时代作出定论。由于古代技术条件的局限，以摹本相传可视为绘画流传的惟一手段。许多绘画作品在摹制过程中由于破损、漫污等原因，可能在许多局部必须修补或重绘，便在其总体风貌上，尤其是大量绘画手法与布置原则上，却通常能保持住原作的时代特色。因此，以局部形象或特征来判定作品的时代，通常会出现矛盾或失误。

所以在重视这两方面因素的同时，我们对古代作品的研究，应当重视作品本身的风格特色与历代对作品的著录文献。宋徽宗不但精于绘画，且对宫中所藏历代画迹多有评鉴，他题此图为展子虔所作，既可能指这是原作真迹，亦包含着此

摹本所摹原作的来源，这点应是较可信的。

据文献记载，展子虔为北海(今山东阳信县)人，生卒年不详，只知其经历北齐、北周而入隋，曾任朝散大夫、帐内都督，后世均认为他是隋代的代表性画家，可见他的主要创作活动可能在隋代。历来认为他的作品“触物留情，备皆妙绝。”从传世著录作品来看，他作画题材广泛，山水、台阁、车马、人物俱佳，但历来评论，多以为他在山水画方面成就尤为突出。《宣和画谱》认为展子虔画山水“远近之势尤工，故咫尺有千里之趣。”元代汤垕《画鉴》也认为他的绘画“可为唐画之祖。”他亦善图佛寺壁画，直到宋代时，河中(今山西永济)古庙中还保存着他的壁画作品。

再从《游春图》来看，其总体风貌上符合于中国早期山水画的基本面貌，也与史籍中描述的展子虔的绘画风格相一致。这幅作品在构图上虽以山水为主，但却穿插有较多的人物、台阁、舟马，重在场景的描绘与情景的布陈，尚留有从人物故事画的场景蜕变出来的痕迹。从树木、云彩、水纹的安排与描绘来看，树木的描绘已摆脱了“伸手布掌”似的观念表述，但在树木的安排上散漫而无穿插，尤其在山头树木的布置上，山头树木形状单调、摆布平均，明显有从早期人物故事画中的场景转化而来的影响；云纹与水纹的描绘多借助“随类赋彩”的手法，与魏晋时代流传下来的壁画在法式与布局上似乎一脉相承，这些也正是中国山水画形成初期的典型风貌与特征。从整幅的设色用笔来看，线描细劲有力，画山石有勾无皴，行笔有轻重、粗细、顿挫，但不见皴，也不显缓急的变化。色彩以青绿为主，间以红、白诸色，以敷染手法处理，鲜丽明亮，亦不见皴擦之手法；色彩以一定厚薄变化表现出不同的深浅，但总体上还更多保留着魏晋时代以物象观念而布色的成份。这些，正是中国早期山水画的典型特征。因

而从总体上看，将这幅作品定在唐代或唐前是较为妥当的。宋徽宗自己是个有很高文化素养的画家，又能遍赏皇家内府所藏古今书画作品，能在充分比较中作出判断，加之他为北宋皇帝，对本朝的绘画发展与各种衣饰典章制度均十分熟悉，他没有理由将一幅几乎与他同时代产生的绘画当成几百年前的名著。因此，他对此作品所作的推断当具有一定的可信性。

当然也不应当排斥这件作品属于唐宋时代摹本的可能，也许在临摹过程中对某些细部作了改动也是可能的，但这些都不能改变这件作品在总体风貌上的特色，这些正是它所反映出来的早期山水画中特有的认识规律与表达手法。因此，将其看成一幅流传有绪的中国早期山水画名作，是有一定道理与相当充分依据的。

在中国绘画的发展过程中，山水画的发展是重要的一环，由南北朝至唐初，又是山水画形成与发展的最重要阶段，此期画家们初步奠定了山水画的处理法式，为后来山水画的发展铺平了道路。

南北朝的画家们，从理论的高度认识到了山水题材作为绘画语汇的可能，他们从古代哲人关于山水的论述与历史传说中关于山水与人文的关系入手，指出了山水题材那"以形媚道"的可能，并将"仁智之乐"的圣贤之道转化成了山水对社会文化与道德陶染的作用。这样，山水作为一种"可以载道"的绘画题材，而不同于"一定器物"般的对待。

然而，要将山水题材以绘画方式表现出来，首先要解决的，还是中国画的基本描绘方式与山水这一题材之间的矛盾。

山水题材既不同于云、水、气等自然现象。云、水、气等对象既无常体亦无常形，但它们却有一种恒常的流动势态，给人造就出一种统一的感觉，画家们只要描绘出这种起伏出没的变化，也就传达出了它们给人的恒常势态。因此，当画家

们创造出“行云流水”般的“描”绘时，云、水、气等对象也就“无形可循”了。山水题材也不同于人物、犬马、器用等对象，这些相对有常体常形的对象有一种社会认同的“形象”，尽管从不同的角度来看，对它们的描绘有难易好坏的区别，但也有着实在的“似与不似”之绘画评判要求加以制约。画家们只要“应物象形”、“悟对通神”也就易于把握这些对象的描绘了。山水题材是一种有常体而无常形的具体对象，大至连天蔽日，小至一草一石，经寒暑，历阴阳，沧海桑田，不动而有变化，似睡却生机盎然。这些特征，使得山水题材的表现极为困难。在中国早期山水题材的表现中那种“树木如伸手布掌”，“人大如山，水不容泛。”的情形，正是这种困难的反映。也许这种状况，在南北朝时期已有所改观，但只有到了隋唐画家手中，它们才会成为一种描绘山水的定则。

首先，为了在总体上把握对山水的描绘，画家们摒弃了那种“身处象中”的平列式构图，将那种以画家为构图中心的布列，而变成了“超然物外”的穿插构图。早期山水画多选择一种半俯视的角度，将山川树石人物穿插其中，而画家似乎是一个站在高处而又神游其间的观察者，这种布局方式，很容易造成远近错落的空间联想，对于“体察”各种大小形状相去甚远而又要在同一画幅中表现的山水画题材，具有一种感觉上的引导与体量上的宽容。这种总体上的布局变化，并不妨碍在局部场景处理上的视角选择。相反，它兼容了各种近观默察时所获得的形象，例如，对山间人马与江上舟楫的描绘，只在体量上作出相应的变化，却未必要按低视的角度去作状物的描绘。最终，这种“大处着眼”的方式成了“以大观小”的山水画构图基础。完成了对各类山水题材的总体安置。

其次，为了具体的不同类别的山水题材之描绘，画家们



改变了那种单纯的勾勒填色的同一方式，溶入了更多的不同方式的描绘方法。画家们除了在各类对象中保持住最有特征的视角外，还加强了在造型中突出形象特征、在用笔中丰富各种笔法、在敷色上增加各种晕染等方法，使不同对象得到更完善又统一的表现。如果我们仔细观看魏晋绘画中的树、石、山、水，我们不难发现，它们的描绘无论是形状上或用笔上，都是较为单一的，色彩也相对简单。而在隋唐的山水画中，山、石、水、树的描绘，不但形态变化较多，而且用笔也因对象的不同而有了一定的变化。例如在不同的树干、树枝与树叶描绘上，在不同的山石与山坡的表现上，都显出更为丰富的造型与描绘手法来。张彦远在评论古今绘画时，指出了顾恺之、陆探微的绘画"迹简意澹而雅正"，郑法士、展子虔的绘画"细密精致而臻丽"，而到了中唐时代的"近代之画"，则"灿烂而求备"。这实际上也反映出绘画的变化来。《游春图》所展示出来的对山水画发展的重要贡献，主要正是在于布局上的变化与对山水题材中各类重要对象的形象描绘上，它能将作为早期人物故事画场景的环境从平铺直叙而转化为错落起伏、将那种平列的展示变成曲折的表现，将那种以位置而定远近的布局手法发展成了由转折错落的安排与前后的遮挡及大小的变化来定远近的构图方法，这些都是山水画发展过程中极其重要的变化。同时，它在描绘树木、土石、水流等山水画中重要的对象时，选取了不同的造型方式，并相应地选择了不同的画法，虽然这些选择并不能形成定则，但它们相对于魏晋时代那较为成熟的人物画法来讲，是一种重新尝试和改革，它们对后世山水画的发展起了重要作用。没有对描法的动摇，不可能找到新的笔法之途，而新笔法的出现与定则，也正是在后来山水画发展的实践中得以完成的。

二、李思训父子与青绿山水

严格来讲，唐代的社会生活并不像南朝士人的生活那样促进着人与自然的交融，导致着对山水画的自然而然的重视与关切。正相反，唐代那建功立业的开拓与统一繁荣的景象，正促使画家们重视社会题材的表达。因此，山水画在唐代整个绘画发展过程中，相对显得缓慢而薄弱。然而不可忽视的是，唐代那种堂皇而刚健的一统雄风中，正潜藏着对山水画那种“至广大”的深刻影响，使得唐代前期山水画的发展，走着一条由雄浑博大主宰的道路，反映出一种精丽堂皇的普遍面貌来。

李思训一家便是这一时期山水画史中举足轻重的代表人物。

画史记载中，李思训一家有五人并善丹青。其弟思海、侄李林甫、子李昭道、孙李凑，除李凑善画绮罗人物外，其余四人均以画山水见长，尤其是李昭道，在画史上的成就与其父并称，甚至于“变父之势，妙又过之。”由于李思训最后官至左羽林大将军，右武卫大将军等职，李昭道虽官不至将军，然俗因其父呼之，将他父子二人并称“二李”，或称大小李将军。

李思训(651－718)，字建，为唐朝宗室李孝斌之子。唐高宗年间曾任过江都令。由于青壮年时代正处于武后当权之际，“宗室多见构陷”，重臣多遭杀戮，他为避祸患而弃官潜匿。唐中宗即位(705)后，他才复出，并以宗室的地位而任宗正卿。玄宗即位(713)后，官至右武卫大将军，晋封彭国公，追封秦州都督。由于其地位显赫，战功卓著，著名书法家李邕为其书墓碑，即著名的唐碑《云麾将军李思训碑》。李思训一家的画家中，均有相当的社会地位，弟李思海任朝散大夫杨州参军、追赠礼部尚书；侄李林甫官至中书令，为玄宗时期政坛要人。

其子李昭道，官至太子中舍人，生卒年代不详，大约主要活动于唐玄宗时期。

李思训在山水画上的成就，画史上早有定论。唐代美术史家们一致推崇为“国朝山水第一”。张彦远在《历代名画记》中认为李思训“画山水树石，笔格遒劲，湍濑潺湲，云霞缥缈。时睹神仙之事，窅然岩岑之幽。”这一评价基本上概括了李思训的山水画之特色，其一是题材多有一定故事情节或人物场景；其二是构图多为全景场面，从天上到山间，从林中到水上，多表现在同一画面之中；其三是用笔开始有一定的变化，重视轻重缓急而显出遒劲之勾斫。李昭道在绘画上继承了乃父之风貌，进一步发展了工致精妙的特色，在对水的描绘方面有新的创造，成就可与其父并驾齐驱。

历代画史中，虽著录过不少李家父子的作品，但实际上他们可信的传世作品极少。一方面由于他们官高禄厚而作画时间较少，另一方面也由于他们的作品场面广阔，描绘精谨，要花更多的时间和精力。《唐朝名画录》中记载了一则故事，说是玄宗命吴道子与李思训同时图蜀中山水，吴道子一日而就，李思训数月乃成，而明皇评之曰“李思训数月之功，吴道子一日之迹，皆极其妙也。”以李思训之生卒年而推之，这则记载纯属讹传，但如果从绘画风格来看，这记载却有一定的合理之处。正为其如此，故而其传世作品稀少。在宋代时，尽管皇家酷爱书画，但宫廷收藏亦只十余幅而已。由于李思训父子自创了一派山水画，其风格影响深远，尤其对前期山水画的发展贡献巨大，所以后世画山水者多有摹仿。宋代时已有“今人所画著色山水，往往多宗之，然至其妙处，不可到也。”的评价。至少从宋代开始，普遍认为李思训父子以著色山水场景画著称，自创一派金碧辉映之家法。而后人便往往把工致富丽的带有楼阁人物画的青绿或金碧古代山水画托名

为李思训父子的画迹，故而各种著录与记载多难以辨析，流传至今，被普遍认为可代表早期山水画风貌的传为李思训父子的作品，仅存如下几件：

现藏台北故宫博物院的《江帆楼阁图》是历来研究者认为较接近李思训作品原貌的传世作品，它较能集中反映唐代早期山水画的风格。这是一件大幅青绿山水，章法严谨，设色浓丽，场面恢宏，以从楼台上俯视江面及临江山麓情景为描绘对象，上半部为江水及江上舟楫人物，下半部为山麓树石花木楼台，右方一曲江水转折入画，岩上点缀着骑马步行的各种人物，中部突起一临江山峦，长松秀岭，廊舍幽院。全图用笔有勾斫变化，但山石仍以细笔画出。尤其在整个构图上较为平铺直叙，对树石描绘上主次平均，虽有局部着意的穿插处理，但总体上似乎缺少变化，尤其在大型作品作立式构图的布局处理上，反映出从古代横向布局转成立式布局时的力不从心之处。

现藏台北故宫博物院的《明皇幸蜀图》和《春山行旅图》实际上是同一件作品的两件不同摹本。前为横披，后为立轴。细细考察两画的大体布局与人物神情动态，与文献中所描述的“帝乘赤骠起三骏，与诸王及嫔御十余骑，出飞天岭下，初见平陆，马若皆惊，而帝见小桥，作徘徊不进状。”相符，皆应为描绘唐明皇(玄宗)为避安史之乱而车骑入蜀的故事，当以《明皇幸蜀图》为底本。现传题为《明皇幸蜀图》的古代绘画作品有数本，有的题为李思训画。据李思训生卒年而论，明皇入蜀时他已去世，故而此图不可能为李思训手笔。但从画风与传世文献相对照来看，此图可基本上反映出盛唐时代青绿山水画的风格，当属李思训一派的绘画，虽然此图后世摹本极多，但基本布局与画风的相似处均依稀可辨。其原本当属唐人佳作，也可能系李昭道所绘，因李昭道曾官居太子中



舍人，掌管太子侍从、献纳、启奏等事务，他是有可能随驾而行，亲身去蜀而耳闻目睹明皇幸蜀情景的。台北故宫博物院所藏此二件作品，以横披的《明皇幸蜀图》较有代表性，将其定为李昭道的作品，也是有一定道理的。

这件《明皇幸蜀图》为绢本设色作品，高55.9厘米，横81.0厘米，无名款，宋叶梦得《避暑录》等著录，清内府藏。《石渠宝笈三编》著录时，题为《宋人关山行旅图》。据前所言，当与立轴《春山行旅图》同为《明皇幸蜀图》之不同临本。惟此本设色精妙，多以石色丹粉重彩为之，但敷染有层次，色彩对比相宜，山石树木人物车辇纤微毕观，细致入微，人物车马的造型在总体感觉与势态上多类宋摹本之唐代鞍马人物造型，特别是侍从人物鞍马与大量唐代壁画中的仪仗出行图中人物鞍马之造型颇多总体相似之感。全图未见皴法，全以细笔勾描，但在坡脚、水口、山头与石凹等处，用笔已现粗细变化，转折勾斫中也显出提按起伏与缓急变化；渲染的成功又加强了笔法的这种变化，使作品仿佛有种经擦皴的染法才能达到的视觉效果。从总体上看，这幅画在构图上较多保留着早期全景人物故事穿插其间的山水画特征，远山、白云、峰峦均层层布置，山头树木还保留着早期布局的基本特点，山下林木则描绘精细，大小安排得当，近处个别树木在错置上已颇多带上了后来临摹者的处理，但在大体上还不失为有一种“唐人风韵”的青绿山水画作品。(图24)

唐代画史上曾记李昭道“又创海图之妙。”元明人亦著录有李昭道所绘的《海岸图》、《海天落照图》等作品。元人汤垕在观《海岸图》时记载道：“绢素百碎，粗存神采。”并认为李昭道的笔墨之源“皆出展子虔辈也”。明代都穆见到《海天落照图》真本时，赞为“唐人第一名画”。现辽宁省博物馆尚存有明代仇英所临的李昭道《海天落照图》摹本，亦可作一参照。

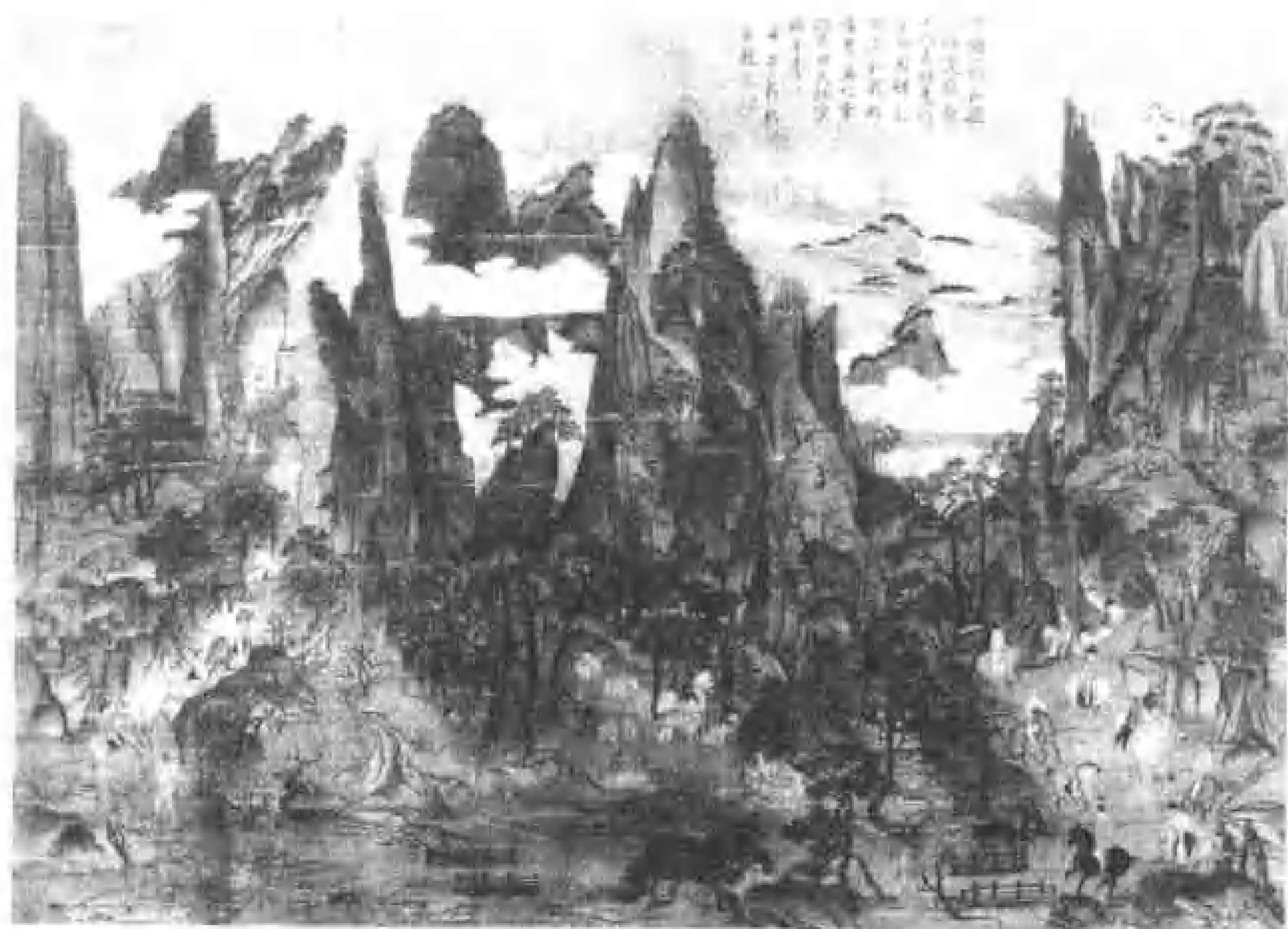


图24　明皇幸蜀图轴　李思训　唐



李家父子对山水画发展的贡献，主要在于他们将人物故事画中山水作为陪衬地位的中国绘画发展成了山水为主而人物故事为辅的一种绘画定式。为此，他们总结了一系列的布局方式，创造了一整套以勾、填为基本方法的山、水、树、石、台、阁等题材的造型样式，并将这些方式组合成场景深广、气魄宏大的山水画，完成了在盛唐时代那特定社会条件下山水画的"定格"。唐人在总结这一点时已明确指出"山水之变始如吴，成于二李。"一个"成"字，是深晓其中三昧的结论。吴道子在笔法上的创造，使得山水画中的主要景物得以较充分地表现，而二李能在传统用笔敷彩的基础上将山水画造就出一种唐代的定式来，这才是他们在山水画发展中的特殊贡献。

从隋代到初唐，是山水画发展的关键时期，而此时绘画的总体发展，又是向着精细、状物等方面发展的。更重视绘画的"写实"功能，这对于山水画的发展增加了一定的困难。要对大至山川河海，小至树叶花草来作具体描绘，无论是在画幅处理上、形色安排上都不容易。因此，在最初的山水画中，精细的描绘对于舟车宫观台等取得了相当的效果，然而对于山石与树木，工细的描绘却未能达到高妙的表现，这实际上是从工谨细密上对山水画进行创造。张彦远明确地指出了这点，他认为：在初唐山水画中，"状石则务于雕透，如冰澌斧刃；绘树则刷脉镂叶，多栖梧宛柳。功倍愈拙，不胜其色。"直到吴道子重新重视了各种用笔，并在壁画中"纵以怪石崩滩，若可扪酌。"并于蜀道写貌山水时，山水画才发生新的变革。李思训父子所选择的是一条以精细的描绘来表现宏大自然场面的创作途径，他们避免了因物状形，而是在重视笔法的基础上更重视色泽的运用与总体气氛的营造，重视了画面的视觉效果与装饰趣味，这样，才使得精谨状物的初期

山水画，没有流入单纯的“写实”之途径，而是形成了一种“形色”的风格，走上“画画”的发展道路，他们也完成了这种“山水画的样式”，为山水画的发展，作出了很大的贡献。历来的研究者们，莫不注意到了这种“唐人的定式”，久而久之，往往将后来的一切与青绿山水有关甚至与勾金染碧有关的古代山水画作品一概归结到大小李将军的门下，这一方面固然说明了李家父子的影响，而另一方面，也的确给美术史的研究带来一定的误解。实际上，后来的许多画家们，在发展李氏父子的风格上亦有不少新的突破与创造，尤其在对各种不同角度与不同视点的把握与对山水画的“可望可游可居”等不同要求的创造上，已从根本上改变了李氏父子为代表的“全景半鸟瞰式”的勾填山水之面貌。各种渲染技巧与笔法的进步，也使后来的青绿山水更具有富丽堂皇的装饰趣味，而不再是那种恢宏细密而臻丽的面貌。因此，从作品本身去体味盛唐之前中国山水画的变化，才能进一步领会到李家父子在中国山水画发展过程中自“成”一家的成就。

现在尚存题为唐人《宫苑图》、《采莲图》、《九成宫图》等作品，多为大型青绿着色、泯金勾描之作品，其楼台人物描绘精细，似乎隐约有盛唐时代山水画的气息，但其富丽非凡的绚烂风格，恐怕更多搀杂有摹者对李思训画着色山水“用金碧辉映为一家法。”这种后来评论的过分曲解成份了。

三、王维对山水画的影响

也许是随着安史之乱而敲响的警钟，唐代的繁荣已在成熟中透露出萧瑟来。绘画作为文化的反映，山水画作为唐代绘画中更受到上层士人重视的门类，似乎也如一叶知秋似的隐含着一种淡淡的栖迟零落，反映出来的表象是一改以李家



父子之风格为表率的盛唐气象，出现了以水墨晕染以及泼墨涂画等手法为特征，且在题材上更纯粹表现山境水情的多种面貌的山水画。当然，潜藏着的危机对社会经济的繁荣并不是好事，但动荡的警觉对文化的变化却是一种必不可少的契机。“穷而后工”的艺文规律正促使唐代山水画家们将探索重点放在各自的人生把握之中，使得由盛唐开始，其后的唐代山水画有了全面发展，为五代山水画语言的全面规范化奠定了基础。自公元8世纪上半叶开始，唐代山水画坛上出现了一些虽未以大家著称但却对后世发生巨大影响的人物，他们奏响了这个时期山水画发展的交响乐。这些人物中最著称的有王维、张璪、郑虔、项容、王宰、王洽等人。

王维(701－761)[①]字摩诘，祖籍太原祁(今山西祁县)，后迁于蒲(今山西永济)。为唐代著名诗人。出身官宦之家，少年时人称“俊才”，弱冠而中进士，曾任太乐丞官，因涉伶人舞黄狮子案被贬官，其后仕途屡受挫折，政治上失意而半官半隐，安史之乱中被俘而勉为任职，平叛之后因多方营救而免于治罪，降官为太子中允，后升迁为尚书右丞，故后人称其为王右丞。

王维一生失意，晚年尤无心仕途，于辋川别墅中以琴诗为娱，以奉佛参禅为事。其诗歌在唐诗中别具一格，清新自然，恬淡宁静，情景交融，为盛唐王孟诗派代表人物。王维善画，自诩为“当世谬词客，前身应画师。”[②]根据唐宋之际的画史著作来看，王维善于作各种题材的绘画，人物、佛像、山水均有独到之处。但在山水方面能“笔踪措思，参于造化。”且能参众家之妙，“体涉古今”。中国的山水画发展到隋唐时已趋于成熟。明代大画家董其昌将隋唐时期的山水画分为两大派。一派是著色山水，代表人物为李思训父子，是为“北宗”。另一派是水墨山水，代表人物就是其推为“南宗”首领、“文

人画”之祖的王维。王维精于山水画，尤长于水墨画，他的水墨画风格独具，在中国古代绘画史上具有深远的影响。当时的画家们认为这是天机所到，而所学者是无法达到的，后世的画家们称赞他的画不在吴道子之下，他的绘画本能完全出于天性。但这并不是说水墨画是从王维开始的。据《唐书》记载：与王维同时代的刘单也是以水墨画山水的画家。大诗人杜甫和王维也是同时代人，他在《奉先刘少府画山水歌》里赞刘少府的山水画“元气淋漓障犹湿。”有一种水墨湿润的样子。张璪也是水墨画的高手，荆浩在评价他的画说：“不贵五彩，旷古绝今。”可见水墨画在唐代已成为一种普遍现象。王维的水墨画虽非独创，但是他的画笔墨精彩，笔迹遒劲，以渲染见长。张彦远在《历代名画记》中谈到王维的画时说他“笔力雄壮”，“笔迹劲爽”。也就是说，王维的破墨山水画，其成就在用笔上有独到之处。从这些较可信的记载中我们可看到王维山水画的体格。《唐朝名画录》中记载，王维的山水画中所画山水松石，和吴道子的画风相近似。王维的画虽然和其他画家的作品有相似之处，但其独特的绘画风格在后代的山水画中得到了很大的发展，甚至超过了著色山水，成为中国古代绘画最有特色的画种之一。

王维的画和李氏父子的画，并非绝然对立的两派，而是有其相同之处，又有不同之处。元汤垕《画鉴》说：王维右丞工人物山水。笔意清润……，谢幼澍说：李思训、王维用笔，皆细入毫芒。清代方濬颐《梦园书画录》中说王维的画表现的是“界画精细，笔细于发。”青绿无皴笔法细腻就和李思训的风格非常一致。《宣和画谱》谈五代李升的画时说：“升笔意幽闲，有人得其画者往往误称王右丞者焉。”而李升学画于李思训，他的画同王维的画如此相像，可见王维的画与李思训的画的相似程度。这些都说明李、王派的画区别不是很大，



而他们的不同之处是在选材上，王维好画雪景、剑阁、栈道、捕鱼、村墟、山居等；而李氏则好宫殿楼阁。前者多田园之趣，后者多富贵之气。董其昌把他们的画截然对立起来，让其各领一派，不过是崇南贬北，为其“文人画”找一个标准而已。追根溯源，人们通常把王维看成水墨山水画的创始者是有其原因的。当然，也有不少问题有待进一步研究。

王维在绘画上的贡献不仅是在水墨画上，更重要的是他把诗和画有机地结合在一起，创造了诗情画意的境界。王维在历史上是一个大画家，也是一个大诗人。能代表他的诗歌特色是其所写的山水诗和田园诗。他是继田园诗人陶渊明、山水诗人谢灵运之后成就最高的一人。他对自然美有细致的观察和深刻的感受，作品风格独特、变化多采。诸如“明月松间照，清泉石上流。”“西岳出浮云，积翠在太清。”等名句其韵委婉意长，耐人寻味。王维的画也是诗，他常以画家和诗人的眼光观察客观世界，把诗和画有机地结合起来，在作品中造成一种浓郁的诗情画意的境界，形成了自己独有的风貌。晁无咎说：“右丞妙于诗，故画意有余。”特别是苏东坡赞其曰：“味摩诘之诗，诗中有画，观摩诘之画，画中有诗。”这评语不仅奠定了王维在绘画史上的地位，也影响了包括苏东坡在内的一大批文人画家的画风。

除山水画之外，王维还善画人物，他在《伏生授经图》等作品中，把罗汉同普通人一样描写，这表明他在塑造神佛时，非常重视反映客观生活的真实性。同时他的雪景画也别具一格。清王原祁说：“画中雪景，唐以前但取形似而已。气韵生动自摩诘开始之。”这种崇尚写意的艺术观，直接影响着自宋元以来垄断画坛的文人画，并将其旨意奉为圭臬，成为后人学习的典范。宋宣和内府收存王维作品126件，除佛像外，多为山庄渔市村墟之景及雪景山水，其中恐有相当一部分并非

王维真迹。从北宋开始，有关王维绘画的记述多集中在两个方面：一方面是重视他不拘泥于表象的真实，即所谓的“画花往往以桃杏芙蓉莲花同画一景”，或在雪景中画芭蕉之类记载，称赞他造化入神，得心应手的一面。另一方面是重视他“似吴生而风致标格特出”，认为他“笔力劲怒”，善以水墨图出雪景山水。苏轼更对他推崇备至，认为他达到了“诗中有画，画中有诗。”的至高境界。

正是由于这种有一定倾向的推崇，反使得王维的画风变得扑朔迷离起来，就是对于王维最著名的名作《辋川图》也因之而产生了许多不同风格的摹本，唐代朱景玄评之为“山谷郁郁盘盘，云水飞动，意出尘外，怪生笔端。”而宋代米芾所见的摹本则是“笔细”、“比世俗所谓王维全不类”了。宋代人“多以江南人所画雪图，命为王维，但见笔清秀者即命之。”故而现在传世的一些名迹，如《雪溪图》小幅、《江山雪霁图》长卷等作品被一些人归到王维的名下，也是可以理解的。

《雪溪图》为小幅雪景山水，因有赵佶题签，可知宋代曾入内府并定为王维所画，其画风以皴擦笔法画出，大异于李家父子画风，但渲染严谨，更类北宋人画风。由于王维在中国文化上多方面的影响，使得对他绘画的评价更多了不同角度的各种主观色彩。至于王维作品的真正风貌，也许是一个远古的文化之迷了。

张璪，字文通，吴郡(今江苏苏州)人，与王维同时期且在安史之乱中有相同遭际，素以文学著名于世，为一时名流。善画山水松石，尤以松树为人称道。他在山水画上的突出贡献是“中遗巧饰，外若混成。”集中体现在水墨山水画上。五代画家荆浩在论唐人山水画时，十分推崇他的作品，认为“树石气韵俱盛，笔墨积微，真思卓然，不贵五采，旷古绝今，未



之有也。"荆浩是对山水画发展作出里程碑式贡献的画家和理论家，他的评价当有一定道理。尤其是"不贵五采，旷古绝今。"的评语，更道出张璪在水墨山水画上的成就。可惜他的作品连风格相似的摹本也见不到了，倒是他的名言"外师造化，中得心源。"成了唐代总结出来的绘画原则而永被后人重视。

郑虔(705-764)、项容与王洽(生卒年皆不详)均为在水墨山水画上作出了有口皆碑的贡献而又作品均已失传的画家。郑虔字弱齐，郑州荥阳(现河南荥阳)人，多才艺，其诗书画为玄宗赏识，曾于其卷尾题署"郑虔三绝"。其后宦海沉浮，每有隐逸之心。郑为当时名流，与李白、杜甫都有交往，杜甫曾将他所画山水与曹霸所画的马相提并论，认为他去世之后"天下何曾有山水。"从当时的评论与记录来看，他的画风"山绕墨趣，树枝老硬。"能达到"时称奇妙，人所降服。"的境地。由于他的多方面修养与人品才情，他在山水画作品中那种"风气高迈，前所未见。"的格调是可想而知的。项容，人称之为天台处士，是一个被认为有才德而隐居不仕的人物。他在墨法上的贡献历来为后人所称道，甚至使得他的笔法显得枯硬而少温润。"用墨独得玄门，用笔全无其骨。"大概是他绘画风貌的典型特征，连五代的荆浩也评他为"有墨而无笔"了。王洽(又作王默、王墨)则"性多疏野"，举止狂放，时人号为"王泼墨"。他曾随郑虔学习，后来又师法项容。其在用墨上的成就是可以想见的。

此外，唐代善于作水墨树石的画家尚有毕宏、刘商等人。毕宏"落笔纵横，变易常法。"被张彦远称为"树木改步变古"的创始人，而刘商亦性格高迈、章法奇古，十分崇拜张璪，其作品亦受到张的影响。可惜这些画家们均无作品流传至今，大概也由于他们在创作中各类墨法并未形成定式，后人较难于

临摹，以至于连他们作品的摹本也未能窥度了。

如果仔细比较自中唐开始的一些山水画家，我们不难发现他们有一些共同之处：他们之中不少画家更重视水墨的各种法度探索，对于树、石的描绘情有独钟。这两方面对于山水画的发展起过重要的作用。各种墨法的出现，对于布局所造就的空间感觉是大有促进的，它能在山石、水脚等大体量对象的描绘中弥补用色用笔的单一，在当时各种皴法尚未形成之际，对表现山水的空间境界是十分有利的。而树、石的描绘又完成了山水中较小体量对象的把握。这样，便从两方面开拓了山水画的表现能力。在画史上，几乎每一个中唐之后的主要画家，都有善于使用水墨描绘树石的记载。张彦远在《历代名画记》中论述山水画发展时，已非常注意到了这点，他记述道：“树石之状，妙于韦鶠(一作韦偃)，穷于张通(即张璪)。”并指出这种做法可达到“中遗巧饰，外若混成。”的境界。这样的努力，使得山水画从“二李”的格式中产生了突破，显得更为生动自然了。另一方面，这一批画家中相当多的人已基本摆脱了“匠作”法式的羁绊，他们均具有更强的个性，并有相对广泛的艺术造诣与较高的文化素养，特别是王维、郑虔、张璪等人，他们的成就在后世越来越受重视并显得突出，甚至成为后世“文人画”发展的重要先导人物。实际上，他们这方面的成就，也为山水画的发展提供了更广阔的舞台，并为中国画在文化上的“升格”作了全面的准备。总的看来，盛唐之后，山水画的发展出现了新的转机，这个转机集中体现在笔法的解放、墨法的探索、布局的变化与树石造型的臻妙上。这些从根本上动摇了传统勾勒填色的画法，也使李家父子所完成的青绿山水画的定式定法受到了根本冲击。笔法与墨法相辅相成，导致了皴法的出现与笔墨的进一步交融；造型与布局的变化又使得山水画的基本元素更加各

自独立且有机地相互结合。虽然，这些探索并不像李家父子那样形成了完善的规则，也由于它们的面貌多样而未能给后来的山水画家们提供出特定的样式来，为此，这段时间内的唐代山水画迹对后世来讲，几乎成为了一种空白。尽管如此，但画家们的全面探索对山水画的发展是有深远意义的，正是这些探索，为中国山水画的全面发展奠定了基础，它向画家们展现了一片更广阔的天地，导致了五代山水画的全面成熟。

四、笔法与墨法的拓展

魏晋时代的画家们在绘画实践中高擎“描法”的大纛，使传统的中国绘画既摆脱了“纹饰”的羁绊，又摆脱了“体物”的束缚，走上了探索艺术语汇的坦途。

隋唐画家们虽然面临着纷繁多彩的外界之变化以及与日俱增的、需要由绘画表现的新鲜而丰富的题材，但是，他们并不是完全屈从于对物的体察与计较，相反，他们却是在处理这些对象时，立足于绘画形式的探索与创造上。他们继承了“描法”而又不局限于描法，他们抓住了“用笔”这一关键，将中国画语汇的探索与纯化工作，潜心尽力地进行了数百年，使“笔法”得到了系统而完善的发展。

自南北朝开始，书法与绘画在“用笔”上有相互渗透的倾向。南朝画家张僧繇已以书法笔画入画，创造出“时见缺落”的新法，解决了笔法的起落。而到了吴道子、李思训时代，则进一步解决了运笔中的提按、缓急、往复、轻重等问题，基本上提出了分类用笔法则，归纳出了不同类型的笔法规范。当然，对于整个中国画笔法体系的建立，要待到元代画家们手中才算基本完善，但不容忽视的是，唐代许多著名画家以至于无名画工，在用笔实践中均已突现出对笔法的重

视和主动探求，他们将"高古游丝描"这种前人所创造的基本描法，通过行笔的变化，拓展到了能体现出众多用笔技巧的一系列描法。例如善于表现力度与转折的"铁线描"，善于表现缓急与流动的"兰叶描"等等，为建立中国画笔法中的"描法"体系作出了不朽的贡献。同时，自盛唐开始，画家们更进一步将"描法"扩展到了"皴法"的范畴中，他们利用起落往复的笔势，充实了描法的不足，体现出用笔的新气象，寻找到笔法发展的新途径，如果说"描法"所涉及的范畴是关于中国画重视"笔触"的启始，那么，"皴法"的出现，则进一步涉及到了绘画中与"肌理"有关的范畴之中。"皴法"中对笔法的重视，使得原来"涂"和"绘"的用笔过程也渐次步入了规则化和规范化的发展道路，使它们能从随意的状态进入与绘画语汇直接相关的法度范畴之中。因此，在唐代对笔法的重视中，"染法"、"擦法"等笔法亦相继出现，虽然它们的完善需要更多的实践，但他们在绘画上广泛受到前所未有重视的同时，已说明了隋唐画家们对中国画笔法发展的主动与自觉。正是由于对笔法的全面开拓，才使得有关笔法的理论成为中国画理论的支柱之一，才使得一切题材的表现与绘画面貌的更新都可以归结到笔法的使用与创造之中。中唐之后的理论家们，已将笔法作为绘画的重要语汇给予全面深入的讨论。张彦远在《历代名画记》能列出"顾陆张吴"的笔法加以具体而细微的论述，正是和隋唐画家们以笔法的全面拓展分不开的。

此外，隋唐画家们的重要贡献之一是创造了墨法，使中国画能在形色方面摆脱"体物"的羁绊，完成了"造形"的主体能动性。魏晋画家们为了规范绘画中色彩的法度，将中国古代形成的、具有较强观念意义与哲学特征的"五色"体系与绘画中"状物"特征作出了规定性的联系。这联系集中体



现在“六法”体系里的“随类，赋彩是也。”之中，它强调了色彩观念与体物之间的联系，它虽然在绘画实践中有较大的规范作用，但它较之更古老的那种能与传统“五行”哲学相匹配、相表里的色彩观来讲，已失去更多活泼而机动的“文化”能动性，要使绘画成为“文化”的表率，不打破以色彩“类”物的桎梏是不行的，舍此便不可能使色彩上升成为一种具有能被人类主动掌握使用的“语汇”。由于中华民族特有的传统色彩观念的影响，唐代画家们终于找到了以“墨法”为主的“色彩语汇”。

至迟在盛唐时代，对于墨法的注重已经较为普遍了，尤其是在一些较高文化层次的画家之中，对于“水墨晕染”、“破墨”等基本墨法已有了相当程度的把握能力与主动追求趋势。王维、郑虔、张璪、项容等人，在对墨法的确立上是有极大贡献的。而到了王洽手中，甚至出现了“泼墨法”，时人并号其为“王泼墨”。朱景玄在《唐朝名画录》中记载了王洽(又作王墨、王默)作画的用墨情形，说他每乘醉时“即以墨泼，或笑或吟，脚蹙手抹；或挥或扫，或淡或浓，随其形状；为山为石，为云为水，应手随意；倏若造化，图出云雾，染成风雨，宛若神巧，俯观不见其墨污之迹。”他甚至能以头发蘸墨在绢上涂抹，并且其作品能达到“流俗亦好”的成效。

从现在传世的唐画作品中，我们虽不能窥见墨法的全貌，但其水墨晕染的手法却是显而易见的。以墨代色的普遍出现，不但造就了另一种清润的气象与丰富的层次，而且对多方面的笔法探索有所促进，不同的浓淡干湿要求，使得绘画技巧有了新的升华。

墨法的出现，是唐代绘画的重要成就之一，它形成了与“笔”相当的另一类语汇范畴，使得中国绘画的“形”、“色”各自有了自己的依托。它们成为后来中国画最基础的两方面

要求，唐末五代画家及理论家荆浩不但指出了唐代画家中“笔”、“墨”的侧重与各自擅长，并且总结出了包含“墨”在内的“六要”，成为“六法”之后的又一理论建树。

唐代的绘画继承与发展了前代的绘画成就，各种门类的绘画皆达到精工绚烂的境界，各种技、法日渐臻于成熟完善，适应着当时绘画艺术尚“法”尚“工”的特点。美术理论家们亦在“工”与“法”的范围内深化和建构着唐代的美术理论，不仅将书画艺术上升到文与史的地位，对我国古代美术发展的历程及其理论成就进行了卓有成效的总结与梳理，为中国系统画史建立了一种为后世所遵循的法式。并且在绘画品评鉴赏、创作技法等等方面，唐代都将其法式、法度、法规进一步发展深化，由此产生了诸多精当的理论。

唐代绘画虽然在理、技、法诸方面皆日臻于成熟与完善，然而尚未达到极致，只是到了宋代，中国绘画在技法方面才达到它辉煌的顶点。唐代画家们一方面总结与吸收前人的技法经验，一方面又多方面地大胆探索，以求在技法上有所创新和完善。诸如张璪以手摸绢素、用秃笔或以双管一时齐下；李思训、吴道子同是写嘉陵江山水，一者为数月之功的精巧之迹，一者为一日而毕的豪纵之体，以及张彦远所否定的“吹云”、“泼墨”法，还有被朱景玄称之为逸品的张志和、王墨等人格外不拘常法的画法，皆是唐代画家们在绘画技法上的努力探索与创新，使得唐代绘画呈现出流派众多、风格面貌多样的格局。仅就山水画而言，唐代即有“王维之重深、杨仆射之奇赡、朱审之浓秀、王宰之巧密、刘商之取象。”①等风格面貌，率皆别具一格，妙绝当代，而这些只不过是具有代表性的山水画大家，当时在他们周围，还有着众多品格高低不等的画家及画工。张彦远的《历代名画记》所录唐代会昌元年以前的画家206人，多是善画山水者，尚有许多湮没不记



的画工。元人汤垕《画鉴》曾云："信知唐人能画者固多，记录不能尽也。"[3]山水画的繁盛以及在理、技、法上的日臻成熟，为美术理论家们总结山水画的成就与经验提供了良好的条件。《山水诀》、《山水论》便是对画家及画工们画山水的技法及经验的总结。

《山水诀》与《山水论》二书，古往今来，多有人托于王维名下。近人沈子丞和郑午昌在其《中国历代画论类编》和《中国画学全史》二书中说是王维之作。俞剑华、潘天寿分别在其所著的《中国绘画史》中，虽指出《山水诀》、《山水论》为后人伪托在王维名下，然亦列入唐代画论之中。无论此二书是否王维之作，但可认为是唐代人对画山水画的技法及经验的总结。

《山水诀》、《山水论》多以口诀的形式论述画山水的技法。从此二书中，可见出唐代山水画无论在画山水树石、春夏秋冬四时景色、朝暮阴晴气象以及画面位置的经营和透视等方面，都有十分具体的法式和规范，这也反映出唐代绘画尚"法"、尚"工"的特点，从某一方面呈现出唐代山水画的状况与水平。

关于画面位置的经营，《山水诀》、《山水论》的论述十分具体而精妙："初铺水际，忌为浮泛之山。次布路歧，莫作连绵之道。主峰最宜高耸，客山须是奔趋。迴抱处村庄可安，水陆边人家可置。村庄著数树以成林，山崖合一处而瀑泻，泉不乱流。渡口只宜寂寂，人行须是疏疏。"（《画山水诀》）"远山不得连近山，远水不得连近水。山腰掩抱，寺舍可安。断岸坡堤，小桥可置。有路处则林木，绝岩处则古渡。水断处则烟树，水阔处则征帆。"（《山水论》）由此而见出唐代画家对画面的惨淡经营以及对于自然的观察细致。

在绘画透视方面，表现出中国农耕文明而形成的散点透

视的特点："或咫尺之图，写百千里之景。东西南北，宛尔目前。春夏秋冬生于笔底。"(《山水诀》)

对于中国山水画中春秋冬夏、朝暮阴晴气象及特点的总结与归纳，堪为后学之规矩："早景则千山欲晓，雾霭微微。朦胧残月，气色皆迷。晚景则山衔红日，帆卷江渚，路行人急，半掩柴扉。春景则雾锁烟笼，长烟引素，水如兰梁，山色渐青。夏景则古木蔽天，绿水无波，穿云楼瀑布，近水幽亭。秋景则天如水色，簇簇幽林，雁鸣秋水，芦岛沙汀。冬景则借地为雪，樵者负薪，渔舟倚岸，水浅沙平。"(《山水论》)

《山水论》、《山水诀》对于山水画技法和法式的详尽而精微的论述，不仅是对唐代及唐以前山水画技法及成就的总结，也为后代之山水画立下了一定的法式和规范，我们在唐以后的山水画中，常常能看到后人对这诸种技法与规矩的依循。

除对上述专门技法进行总结与归纳的著述之外，唐代的其他美术论著亦有诸多对技法的总结与归纳，如《历代名画记》中对顾、陆、张、吴用笔的研究与论述，对"吹云"、"泼墨"法的评论，对书画用笔相同的断言；《唐朝名画录》中对张璪用秃笔，手摸绢素的评论，对逸品画家格外不拘常法的肯定与评论以及唐代的其他画论著述对当时及历代画家技法的评论等等，都是唐代人对绘画技法的总结与归纳，这些对于发展和完善中国绘画的技法都有着深刻的影响。

注释：

①一说699年－759年。见顾起经《类笺唐王右丞诗文集》后附年谱。

②见《唐朝名画录》，另《太平广记》卷211作"夙世谬词客，前身应画师。"

③详见傅熹年《关于展子虔<游春图>年代的探讨》(载《文物》1978



年第11期)。

④据陈高华《隋唐画家史料》(文物出版社1987年10月第一版)。

第三章　花鸟画的新兴

一、花鸟题材在中国画中的发展

花鸟画的含义不仅是指题材上专门描绘花鸟草虫等物的绘画，它更重要是指将花鸟题材作为绘画基本语汇来完成绘画所负载的文化任务。只有这样，花鸟画才会在真正的含义上从中国画中独立形成并发展成单独的门类，并为此而造就出一整套形色笔墨的规矩技巧来。实际上，后来的花鸟画在题材上广泛得多，它不但包含了各类鸟兽虫鱼之类的动物，花草树木之类的植物，也还包含有奇石、怪木，以至小摆设等“文化性玩物”。一般的美术史家，将花鸟画的出现视为唐代画坛的成就，特别是晚唐五代之际，花鸟画已成为独立的大画科而形成不同的流派了。

仅从花鸟作为绘画题材来看，中华民族是情有独钟的，以采集为原始生存方式，以农业为主要生产方式的中华民族，自称为华夏，而“华”者，“花”也。在中华民族的原始艺术中，花鸟画的题材已成为艺术中最普遍、最广泛的题材了。在原始制陶中，最典型的象生性纹样主要是鸟、兽、虫、鱼纹，仰韶文化中典型的鹿纹、蛙纹、鱼纹、鸟纹，马家窑文化的蛙纹、虫纹、鱼纹，河姆渡文化中的猪纹、植物纹、鸟纹，都是花鸟画题材的原始作品，即使是典型的定型化几何纹样，多数纹样也可联想成花叶的形状。实际上，最早的可看成独立绘画作品的纹饰，应属河南临汝出土的、绘在彩陶缸上的《鸟



鱼石斧图》，画一石斧，旁立一衔鱼的鸟，在一定意义上说，已应该属于完全以花鸟画题材为主题的绘画作品了。从原始社会步入青铜时代之后，虽然定型化纹样占据了造型艺术中重要位置，但大多数纹样所表述的基本观念与其原型，实际上仍与远古时代对动植物的描绘一脉相承。青铜器纹饰中除了各类几何纹样之外的基本纹样，例如，虫纹、蚕纹、兽纹、鸟纹、龙纹、龟纹、蛇纹、蝈纹、虎纹、鹿纹等等，几乎全部属于后来花鸟画题材的范畴。从战国至魏晋南北朝时代，这类以花鸟题材为纹样的图绘越来越普遍，也有了各种变化。有些题材已作为独立的表现对象，形成了一定的绘画法度与造型样式。例如战国帛画中的龙凤异兽，漆器中所绘的鸟兽纹样，甚至在措金银器中的虎、牛以及大象，汉画中的龙虎朱雀等“四灵”以及祥瑞奇珍，都是非常普遍的题材，且描绘得十分生动，特别是对于鞍马的表现，可说是具有相当的程式手法与时代特色了。随佛教的传入与佛教艺术的影响，许多以植物花枝蔓叶为纹样的图案广为出现，特别是莲花蔓草的纹样使用得更为普遍。当然，所有这些被称之为“纹样”的美术作品，实际上还不能真正算成是对花鸟题材的直接描绘，但是，他们所反映的，在很大程度上是中华民族的一种审美倾向与文化观念。这些纹样的后面，不但广泛隐藏着题材所表述的某些特定含义，同时包含着民族审美模式与这些题材现实性之间的特殊联系方式，这些不但加强了题材自身文化观念的深化，也促进了艺术形式与题材之间的相互联系方式，所有这些都对后来花鸟画的出现有着特殊的作用，它们不但为花鸟画的发展作了全面的文化铺垫，也为花鸟画的形成作了艺术上的准备。

另一方面，就是在长期作为“纹样”使用与创造的花鸟题材中，也不乏偶然出现的对这些对象的精彩描绘。彩陶器

物中那些绘画性很强的游鱼、啄虫的鸟；青铜器上那些生动的非常按“写实”要求描绘的雁、鱼、蛙等形象，都是现在仍能看到的典型实例。而在战国到秦汉之际的美术作品中，这样的形象出现得就更多了，除了对马的精彩描绘之外，龙、凤题材也是司空见惯的。鱼、鸟题材的描绘常常作为独立形象而有别于一般纹饰的处理方式，至今传世的帛画与不少器表纹饰中，尚可见到这种描绘。以“龙”、“凤”、“鱼”、“鸟”、“云”、“气”为主体的描绘方式，积淀了一种对动植物观察认识结果的表述，这种表述使造型原则与文化观念之中的联系增强，也使得造型规则能进一步被总结成一种统一的样式与结构，这些对后世中国花鸟画的形成，不能说没有潜在的深刻影响。魏晋南北朝之际，在画史著作中已出现了以善画某些后来可算作花鸟画题材而著称的画家。例如王廙画异兽狮子，顾恺之画凫雁鸭鹅水鸟，顾景秀画蝉雀，陶景真画孔雀鹦鹉等等，这时的花鸟画题材，已不再是完全作为纹饰的主题或是纹饰的构成元素而出现了，它们已独立成为一种描绘对象，渐渐脱离了作为一种祥瑞灵异思想指导下的绘画范畴，而具有更多现实对象描绘中所产生的审美性质了。它们当然具有文化上其他方面的象征、寓意等作用，但许多新兴花鸟题材的出现，也意味着它们有着描绘形象、记录感受、抒发情绪的新功能。其实不少花鸟画是用于屏风画与扇画而绘制的，在典籍记载中，衣饰与旌帜器用的装饰上，似也有独立的花鸟题材图案。在今天尚能见到的传世作品中，许多花鸟题材，特别是动物题材的描绘，不但形象生动，描绘精细，甚至作为独立的场景处理，它们已具有不可能被其他题材取代的功用。顾恺之的传世摹本《洛神赋图》、《女史箴图》中有雁、龙、鱼、鲵、鲸、熊、兔、鸟等多种动物的描绘，他的传世著作《画云台山记》中也有于山中画各种动物的设计。在



敦煌等地石窟中的许多魏晋南北朝时期的壁画遗存中，那些以“狩猎图”、“山林图”方式描绘的各种动物与花树已使人惊赞不已、拍案叫绝了。所有这一切，不但奠定了中国绘画中对花鸟题材的全面把握，也为隋唐花鸟画的发展形成打下了坚实的基础。

二、畜兽画对花鸟画形成的促进

在唐代的绘画分科中，鞍马、畜兽、花鸟都形成了独立的画科，但随着绘画的发展，后来的花鸟画实际上已逐渐将鞍马、畜兽的题材归纳其中了。对于鞍马与畜兽题材的绘画实际上对中国画题材的发展有相当大的意义。在中国古代传统的绘画理论中，“狗马难图”的理论一直占有重要的一席，动物画家们正是在中国画理论体系全面形成与中国画技法中最主要的“笔法”基本确立的基础上来完成这样一个“难图”的题目的。这不但丰富了绘画的技法，更发展了绘画的表现能力，使绘画能从传统礼教功能中更进一步解放出来。在动物画中，鞍马的题材更为古老，也处理得更为完善。古代马匹的作用已形成了中国文化中对“马”的特殊偏爱，“马”不但被作为“六畜”之首，而且“白马非马”之类哲学命题与“马上”这样的汉语词汇更从多个角度中反映出“马”的文化特征来，因此，“马”作为艺术创作中的主要题材是必然的。特别是战国至南北朝之际，由于马匹在战争与仪仗中的作用，它们常常作为最重要的动物题材被加以描绘，并形成了一定的表现模式，相传张僧繇就有过《名马谱》的作品。到了唐代，国势昌隆，马作为重要的交通工具或国防力量更加受到重视，加之唐代不少帝王好名马，王公贵胄亦好马成风，致使“鞍马”题材形成独立画科。实际上，唐代所谓的“鞍马”

主要是指人物画中乘骑形象一类作品，而并非专指画马而言。但为了论述上的方便，许多著作亦将画马名家单独列出。从现存传世作品与文献来看，隋唐时代值得重视的、较有成就及影响或者至今尚存作品的以画马或画畜兽著称的画家有曹霸、韩干、陈宏、韦偃、韩滉、戴嵩等人。他们几乎全部生活于玄宗时代，他们的作品为盛唐画坛增添了光彩。

曹霸，谯郡(今安徽亳县)人，作为魏曹髦之后裔，开元年间已成名，官至左武卫大将军，曾奉诏修复贞观时阎立本所绘的凌烟阁功臣像，可见他是位有多方面绘画才能的画家。作为盛唐时代的画马大师，他的作品曾被大诗人杜甫所赞扬。杜甫在他的诗歌《丹青引》中这样写道："将军魏武之子孙，于今为庶为清门，英雄割据虽已矣，文采风流今尚存。"此在说曹霸是魏武曹操之后裔，曹操建立的霸业虽已成为历史的陈迹，但他的"文采风流"还后继有人。曹霸的书法学卫、王二体，但恨未能超出王右军之水平。由于书法未能成名，故毕生致力于绘画，以致"丹青不知老将至"。他所画鞍马，逼真神骏，为一般人所不能达到，骏马英姿飒爽，如真龙出，可夺天工之妙，因而得到唐玄宗的赏识。曹霸的画如此为帝王所钟爱，因此也受到权门贵戚的争逐，以致"诏谓将军拂绢素。"特别是他画的明皇喜爱看的舞马更不寻常，无怪乎"至尊含笑催赐金"了。在此我们可看出曹霸的写生能力是很强的。杜甫曾以"一洗凡马万古空"的诗句来形容他的作品的成就。可见曹霸画马不仅能达到"形似"，更能做到"神似"。在这一点上，曹霸和其弟子韩干虽然都能做到"形神兼备"，但曹重"神"而韩重"形"。故宋代袁义《论形神》云："曹将军画马神胜形，韩函画马形胜神。"

曹霸不仅写生本领高，而且有很好的记忆力和想像力。杜甫在《韦讽录事宅观曹将军画马图歌》中赞曰："昔日太宗拳



毛騧"，一若"近时郭家狮子花"。不仅赞扬了他的卓越技能，而且评价了他的绘画艺术价值，可见他的画是多么精彩动人，为世人爱重如宝。从史料记载看，曹霸不仅画马水平好，而且取材也很广泛，有《木槽马图》、《内厩调马图》、《老骥图》、《逸奇图》、《五花骢图》等，这些作品直接影响到唐以后的鞍马画。至宋代宫廷中犹存有十四件之多。但后世对他作品的描述不多，更多是根据杜甫的诗歌加以引申，至今已见不到他的传世作品了。

陈宏的画后代著录也不多。今天所能见到的，似乎只有收藏在美国纳尔逊美术馆的《八公图卷》，但还有待进一步考证。至于他所擅长的鞍马画和曹霸的作品一样已不复存在。

史载他长于人物、鞍马，尤以写真擅长。曾奉命为玄宗、肃宗画像，可见其当时在宫廷画家中的地位。《历代名画记》中说他画马师于曹霸。他在自己的创作中，成就显著，并逐渐形成了独具的风格。所画《照夜白马图》笔法细润，形象十分生动，故玄宗曾要向韩干学习画马。《开天传言记》中记载他和吴道子、韦无忝奉诏制《金桥图》，"圣容及上所乘照夜白马，陈宏主之。"被当时人们称为"三绝"。由此可见，陈宏作为一位人物和鞍马的画家，所表现出来的艺术才能是相当高的，故《唐朝名画录》将其作品列为"妙品"中。虽然如今已见不到这些作品，但我们完全可以想像到他的作品对后来花鸟画形成所起到的促进作用。生活在唐代后期的戴嵩，生卒年不详，他曾任职于韩滉的府中，一般画史均言他曾向韩滉学画，"受其法"。据《唐书》记载，韩滉以绘画非急务，"自晦其能，未尝传之。"史载戴嵩擅长画牛，可能是他曾受过韩滉的影响，唐宋之际的一些美术史著作亦认为戴嵩在其他方面绘画皆不突出，只有画牛能远远超过韩滉。后世也一直认为他画的牛能独步一时，"品入神妙"。现存《斗牛图》传为戴嵩

所作，恐不确。

韦偃亦是有作品摹本今传的唐代鞍马画家，杜甫亦有诗称赞他画古松和鞍马，亦称他为韦侯，可见他曾入仕。韦偃一家均善画，韦偃的作品变化丰富，能以简括的笔法描绘出马匹的各种动态。北宋著名画家李公麟曾临摹过他所画的《牧放图》并流传至今，可见他对后世的影响。现藏故宫博物院的该摹本为绢本设色，纵46.2厘米，横429.8厘米，该图以阔大场景描绘平陂沙草间放牧良马的情形，全图在坡草树石间描绘浩荡的马群，有一千二百零八十多匹马以及一百四十多个奚官圉人。姿态极其丰富，气势尤比壮阔，虽在用笔上有李公麟的画风，但相信在全局布置与人物马匹造型上仍较多保持了韦偃的风格。

此外，还有一些有代表性的佚名作品，亦能表现出唐代画马的水平，其中较为著名的有故宫博物院所藏的《百马图》。

《百马图》，绢本设色，纵26.7厘米，横30.2厘米，全图从不同角度描绘了九十五匹不同姿势、不同状态下的马匹，与从事养马的各种活动的奚官、圉人四十一人。马匹散乱中有组合，群体中有排列。杂以小溪、马桩等物，简直是一幅名马的画谱。有人认为此系宋摹本，但仍可从中窥见唐代鞍马画的巨大艺术成就。(图25、26、27)

鞍马画与畜兽画的独立分科，增进了对动物与自然环境的深入观察与描绘，虽然其中更多的是写实性描绘，但这种描绘必定受到传统绘画中那些描绘“白虎”、“战马”等形象的观念与手法的影响。在不少这类绘画中，我们已不难发现其中有水平很高的可称之为独立花鸟画的局部了。例如韩滉的《五牛图》中最右边一头牛，其姿态悠闲生动，表情似在与人言，身后小树枝与土堆草丛描绘精细，处理得当，这已完全是一幅可独立称之为后世“花鸟画”那样的作品了。随着



图23　临韦偃牧放图卷（局部）　李公麟　北宋





图26　百马图卷（局部）佚　名　唐





图27 百马图卷（局部） 佚 名 唐

现实生活的推移，各种畜兽题材亦会发生变化，但这种描绘手法与对描绘对象的把握能力却会形成新的模式，这对花鸟画的全面形成和发展，有着不可低估的作用。

三、韩干与韩滉

唐代以前，以鞍马畜兽为专题的绘画艺术为数很少，基本上还是以人物为主要绘画对象，花鸟禽兽以陪衬的形式出现，到了唐代经过迅速发展，从事鞍马畜兽的画家大大超过了前代；从而逐渐把属于花鸟画类的鞍马畜兽从人物画的范围里分离出来，成为一种独立的画种。从遗存的唐代绘画中可以明显地看到，正是由于人物画、山水画、花鸟画在这时的全面发展，这些不同的画科之间相互交流，更加促进了各科技艺的突飞猛进。虽然唐代的绘画分科还不算严格，画家的专业技艺也不偏狭，由于绘画已出现各种门类，故而画家们常常具有多方面的才能。例如吴道子既是人物画家，又是山水画家。韦偃善画人物鞍马，也擅长山水树石，人物中穿插树石花鸟，而山水中也点缀鞍马人物。这种情况在绘画的发展过程中是一种必然现象，在一定意义上也使有益的技艺经验在不同的画科中能得到普遍运用。特别是由于人物画的长足发展，人物形象塑造方面的经验为花鸟禽兽画情趣的探索起了催化作用，使花鸟画形成完善，进入了一个新的境界。画的是自然景色，而表达的却是人的思想情操。作为以鞍马畜兽画享誉盛唐的韩干、韩滉二位画家不仅精工鞍马畜兽绘画，同时也是善画人物的老手。他们所创作的绘画不只是客观的描绘对象，而是通过自己对对象的认识，在作品中塑造了能引起观者特定情思的优美形象，同样在刻画对象的同时，表达了画家一定的主观意趣。



韩干，长安(今陕西西安)人，生卒年不详，大约比曹霸年轻，亦与杜甫生活在同时代，主要活动于玄宗时期。据《酉阳杂俎》所记，他于德宗建中年间(780—783)尚在世。韩干出身贫寒，曾雇佣于酒肆，其绘画才能受到王维赏识，并资助其学画，艺遂大进，声名日著；天宝年间被征召入内廷供奉，成为一名宫廷画家。韩干善图人物、肖像，尤善鞍马。作品的主要风格大约是更重视对实物的描摹，这造成他作品的特色，也影响了他作品的优劣。史传玄宗曾命他效法当时画马“独步一时”的陈闳，他“自出机杼而未从命”，玄宗怪而问之，他说：“臣自有师，今陛下内厩之马，皆臣之师也。”段成式在《寺塔记》中，也有他以贵州魏元宗的歌妓为“样本”在长安宝应寺画释梵天女的记载。由于这样的创作思想与创作方法，他的绘画风格比较能反映盛唐时代宫廷中的审美好尚。他曾奉诏画御马名驹，也曾画岐王、薛王、申王所畜名马，因此，他所画的马，多为健壮丰肥形象。也许正是由于他过分重视“写实”描绘，随着社会变革所引起了审美情调变化之后，他的作品便难免遭受微辞了。而且，过分强调真实描绘，往往会限制观者的思索，也是造成了作品神采不足的原因之一。杜甫在评他与曹霸作品时，便吟出了“干惟画肉不画骨，忍使骅骝气凋丧。”的名句，而他与周昉先后画郭子仪女婿赵郎之肖像，也被赵夫人以为“两画皆似”，“前画者空得赵郎状貌”而屈居其次，可见，对他作品的评价并非一人之见。

作为画马名手的韩干，在绘画创作中重于写真，“得马之性”。严格遵守师法客观对象的信条，绝不凭空捏造但也不依样画葫芦。在唐代，养马之风极盛。上至皇帝下至达官贵戚皆特别喜欢养马。《历代名画记》载云：“玄宗好大马，御厩至四十万，遂有沛艾大马，西域大宛。”“玉花骢”、“照夜白”等就是其中的名马。这么多各不相同的马匹，自然给韩干提

供了十分丰富的艺术素材，韩干正是以这些马为对象，创作出了许多以马为题材的且自成风格的佳作。由于韩干反对一味摹仿，注意以生活中的马为创作素材，并且有自己的独到见解，在画马时不仅注意马的姿态和造型的生动，而且善于表现对象的神韵，特别是他画“涉水马”有独到之处。《唐朝名画录》说韩干“写渥洼之状，若在水中，移騕褭之形，出于图上，故居神品，宜矣。”元代汤垕《画鉴》说曾见韩干画马“四蹄破碎，如行水中。”画面充满了生活情趣，给人以丰富的联想。同时韩干的创作态度也非常严肃认真，《广川画跋》说：“世传韩干画马必考时日、面、方位，然后定形、骨毛色。”可见其观察之细致，创作之严谨。

韩干所画的鞍马至北宋时宫廷中收藏有五十二幅，多为宫中名马图形或乘骑出行游猎等场面的描绘。至今尚可见到他的传世作品《照夜白图》、《牧马图》及《神骏图》等。

《照夜白图》，纸本设色，纵30.8 厘米，横33.5 厘米。今藏美国大都会博物馆。此图为韩干代表作。“照夜白”为唐玄宗李隆基的坐骑之一，韩干以系在一木桩上昂首嘶鸣的腾骧动态来描绘这匹名马的神态，用笔简练细劲，微加渲染，对于马的口鼻、眼目、颈部与前胸以及四蹄、鬃毛部分格外着重敷染与动态的细致描绘，使该马的神骏个性得以充分表现。这件作品左上角有南唐后主李煜题的“韩干照夜白”六字，左边上方有“彦远”二字，似为唐代美术史家张彦远的题名；另有米芾等多位鉴赏家、收藏家的题词或押署，历代为各种画史所著录，是一件可信的唐画珍品名迹。(图 28、29)

《牧马图》，绢本设色，纵27.5 厘米，横34.1 厘米，现藏台北故宫博物院。图中画黑白二马，一虬须戴幞头之奚官执缰缓行。马匹硕壮，奚官威武，鞍鞯华贵。全图勾染细腻，布局染色疏密有致。此图原为《名绘集珍》册中之一页，左有宋

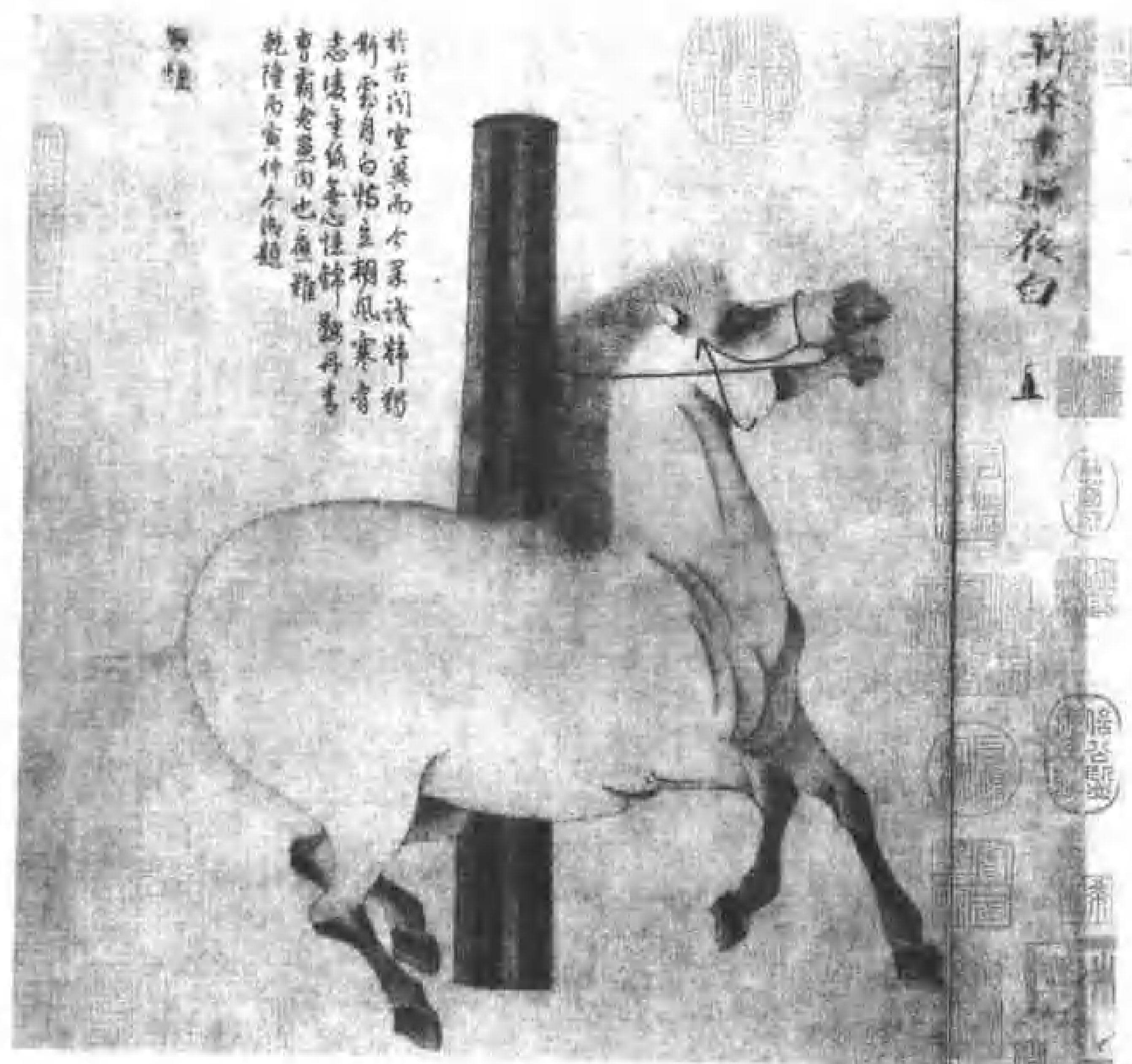


图28 照夜白图卷 韩 干 唐



图29　牧马图卷　韩　干　唐



徽宗赵佶的“韩干真迹丁亥御笔”题字。又有自南唐御府开始的多种鉴藏印志。亦是一件可反映韩干作品面貌之名迹。

现藏辽宁博物馆的《神骏图》亦传为韩干所作。此图系描绘东晋高僧支道林爱马的故事，全图布局与树石勾染有唐画风格，人物神态与踏浪而行的马匹刻画精妙，但用笔纤巧，似为五代或其后之风格，亦有专家认为可能是韩干一派传人之作。(图 30、31、32)

《呈马图》为绢本设色，现藏美国华盛顿佛里阿美术馆。图上方有宋徽宗赵佶题《韩干呈马图》及“政和甲午岁御笔”等字。这幅画上有八个西域人牵白、青、黑三种不同毛色的马。这些披用绣帔的骏马，神态安祥，缓步前行，似正在等待礼官的传唤，把它们呈献给唐玄宗。画面安排妥贴，极符合其主题思想。也是一件不可多得的佳作。

韩干除画鞍马以外，还画过不少的壁画。《历代名画记》曾录他在长安宝刹西院画有天王、菩萨等。《唐朝名画录》也说他在长安宝应寺画了三门神、北方天王及菩萨等人物画。可惜这些壁画今已不存。

韩干尚有画马专著《杂色骏奇录》，但在宋代以后就失传了。总的来说，韩干是一位杰出的鞍马画家，他的画马艺术对于后代鞍马以及花鸟画的影响很大，宋代大画家李公麟画马就“师韩干”，元代名画家赵孟頫也曾临摹过他的作品，而且也承认其受韩干的影响很深。

以田园生活及畜兽为创作题材的中唐杰出画家韩滉，虽然出身于显贵官宦人家，但在他的艺术生涯中，能以农村风物为描写对象，成为一个具有现实主义思想的画家，确实在中国绘画史上值得人们注目。

韩滉(723-787)，字太冲，长安(今陕西西安)人，宰相韩休之子，亦曾任金紫光禄大夫，浙东西两道节度使等职，封晋



图30 游骑图卷（局部） 佚 名 唐



图31 游骑图卷（局部）佚 名 唐



图32　游骑图卷（局部）佚　名　唐

国公，赠太傅，谥忠肃，《唐书》中有传。韩滉出身官宦之家，有政治才能与抱负，性节俭，幼有美名，奉公疾恶，精通音律、艺文，书得张旭笔法，书画都有突出的成就。特别擅长人物画和畜兽画。现在传世作品仅有《五牛图》及《文苑图》等。据《宣和画谱》载：他有三十六件作品录入其中，从画题看，仅四幅是牛畜，其余主要是田园生活。如《田家风俗图》、《田家移居图》、《村童戏蚁图》、《渔父图》、《雪猎图》、《归去来图》以及《醉学士图》等。

韩滉的畜兽作品，我们今天能看到的仅一幅《五牛图》。这幅充满着浓郁乡土气息的作品，看来是一幅写生画。

《五牛图》，纸本设色，纵20.8厘米，横139.8厘米，现藏北京故宫博物院。该图平列画五条色泽花纹不同且形态各异的牛，当中一条为正面，其余均为侧面，左面一条牛头上系红色缰绳，右面一条牛头旁补小树景物。用笔粗厚而有力，以不同的笔法描绘牛的不同部位，体肤折皱、关节骨架以及角蹄等处的表现恰到好处。晕染亦十分讲究，与描法相辅相成，浓淡变化适当，对于眼睛、犄角、口舌、鼻及尾部的描绘精细入微，甚至体现出牛的神情、个性与年龄来，难怪有些研究者认为其中可能含有某种寓意。全图虽平列而绘，但不紧不散，有种闲适而平和的总体感觉。史载韩滉为官，重农事，他传世著录的作品中，亦多《田家风俗》、《村社图》、《尧民击壤图》、《丰稔图》之类与家家生活与农业生产有关题材的作品。其中，牛的题材占了极大的部分，这幅《五牛图》的背后，正潜藏着那唐代繁荣后面努力生产的一面，它不但反映出唐代那种以现实题材入画的风尚，反映出唐代社会生活的情调，也反映出唐代畜兽画的典型面貌与极高的水准来，使这幅作品在中国美术史上不但成为以牛为题材的绘画代表作品，也成为一件罕有的代表唐代绘画艺术风貌的名迹。(图33、





图33　五牛图卷　韩　滉　唐



图34 五牛图卷（部分） 韩 滉 唐



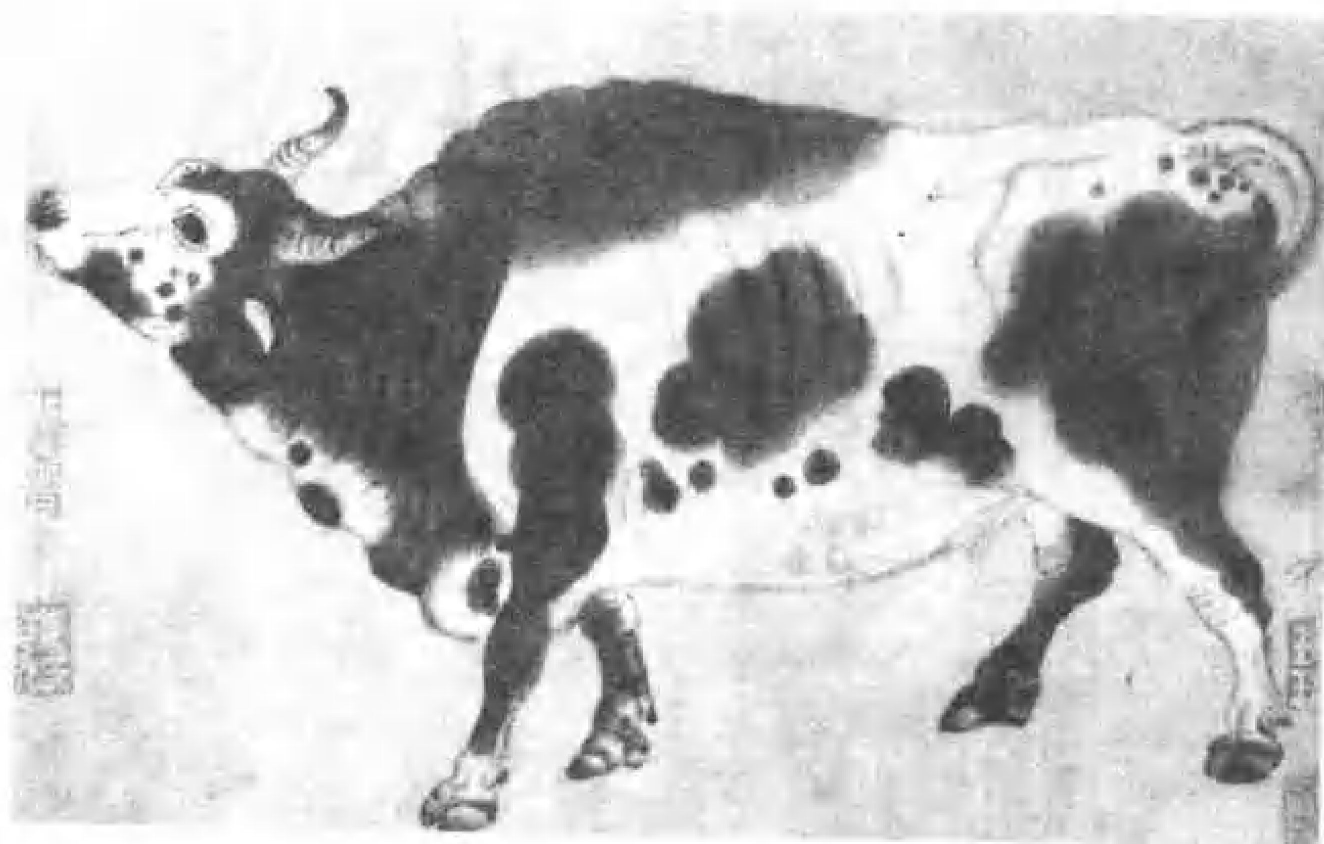


图 35　五牛图卷（部分）　韩　滉　唐



图36 文苑图卷 韩 滉 唐



图37　文苑图卷（局部）韩滉　唐



34、35、36、37）

韩滉的人物画也极佳，传世之作《文苑图》就是一幅著名人物画。画中精彩地塑造了典型的士大夫文人形象。这幅画所描绘的人物，神态自若，性格鲜明，四个诗人，或倚树上，神态温厚而含蓄；或右手支颐，仰头执笔凝神静思；或坐石案旁沉思而觅佳句，或舒纸展卷若有所得。他们都被画得生动妙趣而神情各异。在画的中间有一古松，松针劲秀如发，下铺软草，萧疏而冲雅，和画面的主题相得益彰。从整个画面看，古雅秀丽，构图精简，在用笔上，精劲如行云流水，人物衣纹的用线圆润而微有顿挫，着色也极雅致。上有宋徽宗题：韩滉文苑图、丁亥御札。据明詹景凤《东图玄览》说："西蜀郭氏部亭之人物一卷，徽庙首题为'文会图'后题为唐人韩滉作，予阅之本钱仲文，刘长卿琉璃堂宴集故事，想韩当时图之。"由此可见这幅题名为《文苑图》的作品所描写的是诗人刘长卿、钱起等人，琉璃堂宴集做诗的故事。关于这幅画，清陶梁《红豆书馆书画记》有"韩滉文苑图"并费尚伊、周梦旸的两跋，所记人物，完全同此画相同。由此可见，唐代的人物画，不但善于以细腻的笔触刻画人物形象，描绘具体的生活内容，而且已经开始注重在典型的环境中去刻画人物的典型性格。

到此我们可以看出，韩滉的绘画艺术造诣之高深，不仅人物、畜兽画生动非常，而且能通过对对象的描绘来体现作品的内在精神。特别是描写田家生活的作品，韩滉更是享名一时，流传久远。据说他所描写的田家风俗等作品宋代诗人陆游看到后说：每见村童牧牛于风林烟草之间，便觉身在图画，而引起辞官求去的愿望。可见他的作品艺术感染力是多么深刻。韩滉的绘画成就之所以如此有影响，和他严谨认真的创作态度分不开，他自己常说："不能定笔、不可论书画。"（《宣和

画谱》)，他每每作画，不但能以现实生活素材为创作对象，而且思考再三，不到胸有成竹，决不轻易落笔，这正是他作为一个现实主义画家的可贵之处。

归纳起来讲，韩干、韩滉在鞍马畜兽绘画上，对于唐花鸟画的成熟和发展作出了很大贡献。首先，在写实描绘完美结合的境界上，通过深入细致的把握，进一步使鞍马畜兽的形神统一地表现出来，促进了花鸟画的发展。再就是通过加强物象本身的刻画以及他们之间相互关系的描绘，加强了花鸟画的分量，拓宽了花鸟画的表现题材，为以后的花鸟画独立发展起到很大的推动作用，这也正是他们对花鸟画的贡献所在。

四、边鸾与初期花鸟画

唐代绘画中将“花鸟”单列成分科，相对于后来广义的花鸟画来看，这尚处于花鸟画形成的初级阶段，这时的花鸟题材，正由原来的纹饰性描绘过渡到“写实性”描绘，而题材也由具有更多观念性含义的普遍题材转向更多描绘各种现实生活中的广泛新题材。从技法上来看，对于花鸟题材的描绘，尚未形成专门的技巧与模式，在布局上也未形成构图的基本样式与原则，更多仍保持着“置景”或“装饰”的功能。因此，对于唐代花鸟画来讲，以下几个特征是较为明显的：首先，“花鸟”只是作为一种题材上把握的绘画专长而存在，花鸟画尚不能作为完善的独立门类而确定；其次，在技法方面尚处于附属阶段，不能形成自己的技巧语汇，也未见画谱及理论著述；再次，在画家方面，大多数画家仍在全面题材的把握上特别擅长某一两门花鸟题材，这种擅长往往作为一种特别的专长被称道，其情形与韩滉善画牛有些相似。



从中国花鸟画的发展情况来看，动物题材的绘画要较植物题材的绘画更早地完善形成。随着灵异动物作为观念纹样时代的过去，不少新奇的禽兽或日常普通的畜兽成为绘画的主要描绘对象，这又与唐代绘画中技巧法度的全面重视相合拍。故而在唐代绘画中，大多数的花鸟题材都是孔雀、鹦鹉、羚羊、仙鹤等。这些对象描绘得生动细致，与魏晋时期绘画中的动物相比，在动势上不再热烈飞动，但也不像那些动物那样有一种程式化的体态，而是在形态上更为丰富，描绘上更为精细，体现出唐代画家们具有很强的捕捉现实瞬间动态和神情的能力。相比之下，早期的花草则更多图案化的处理，许多花卉草蔓被精细描绘之后作为图案的基本构成元素，被广泛用于各种壁画、建筑等装饰中，这限制了花卉描绘的发展。直到中晚唐之际，各类花卉草木的描绘才得到充分地发展，这对花鸟画的形式是关键的一步。

从总体上看，中晚唐之后，各类花鸟题材的描绘已十分精妙，不少宫廷画家已有了对不同题材的把握能力与描绘程式，尤其是晚唐之际，不少画家随驾入蜀，对后来南唐及五代蜀地花鸟画的形成有至关重要的影响。

初唐至盛唐的花鸟画多用以装饰器物与装点环境，多画于屏风、团扇等处，多绘些贵族畋猎活动中的鹰鹘、观赏的饲养珍禽异兽，以及庭园中的奇花异草之类。盛唐之后，许多专门的花鸟题材成为画家的专长被重视。文献上便有不少以画花鸟著称的画家。在唐代见于文献的花鸟画家有三十余人，他们各有专长，但大多至今已无作品传世了。从文献记载与各种唐代画迹以及传世工艺品纹样与壁画参照来看，较为后世重视的有薛稷、边鸾、姜皎、冯绍正、萧悦、滕昌祐与刁光胤等人。

薛稷(649-713)，字嗣通，河东汾阳(今山西荣河)人。出

身于显贵家庭之中，外祖父为唐代名相魏征，他为进士出身，最后“位至宰辅”，由于政治斗争失败被杀。《唐书》有传。薛稷“多才藻，工书画。”“文章学术，名冠时流。”书学褚遂良，画善花鸟、人物，尤以画鹤著称，为唐代绝无仅有的画鹤名家。唐代已有许多诗人为其歌咏，杜甫亦给予极高评价。唐人认为他的画“笔力潇洒，风姿逸秀。”历代画史著录中有不少他传世的画鹤作品，以及歌咏他画鹤的诗文，可见其影响之深远。作为唐朝前期的花鸟画家，他将鹤画于屏风之上，始创了“屏风六扇鹤样”，此可视为最早的花鸟画样本，其后五代黄荃画六鹤，恐亦受其影响。有唐一代，他所画的鹤一直被认为是难以超越的典范。现在虽已见不到他的传世作品了，所幸在周昉的《簪花仕女图》中，保留了一段鹤舞的情景。从中不难窥见唐代画鹤的高超水平，这其中应该不乏薛稷画鹤的影响。

在唐代最享盛名的花鸟画家边鸾，在中国绘画史上占有相当重要的地位。他大概生于唐德宗贞元六年间(790年前后)，京兆(今陕西西安)人，他主要活动在中唐至晚唐之际，在德宗时曾任右卫长史。自幼学习绘画，长于花鸟，尤以作折枝花鸟擅长，从画史记载来看，他曾奉诏画新罗国进贡的孔雀起舞。大约他亦是一位宫廷画师，其后流寓于泽(今山西晋城)潞(今山西长治)之间。他画的孔雀、折枝花、雀蝉及各种名贵花卉禽鸟俱入妙品，特别是他的这些画“精于设色”，“无斧凿痕”(《宣和画谱》)。元汤垕在《画鉴》中说：“唐人花鸟，边鸾最为驰誉，大抵精于设色，浓艳如生。”张彦远高度评价他的作品：“右卫长史(即边鸾)，花鸟冠于代。”

中国的山水花鸟画，发展到唐代，基本上形成了独立的画科，尤其是花鸟画，在隋唐以前，虽然被人们以图案装饰的形式运用到衣饰及各种器物上面，如秦汉多用鸟兽图案，南



北朝多见的卷草纹、荷花纹等，但所表现的题材范围都是非常狭窄的，并且没有形成写实的自然现象。到了隋唐时代，以写实的手法描绘花鸟的动态日益明显。边鸾在此方面就格外突出，成就尤为显著，他的花鸟画不仅在唐代独树一帜，而且可以说是中国花鸟画的开辟者。他奉诏所画的新罗国进贡的孔雀，在他笔下不但形象精确，且妙于传神，得婆娑起舞之姿态，这足见他的写生技巧所达到的神妙程度。在唐代尤其是都城长安，从上至下爱好牡丹之风极盛。边鸾作为花鸟画大家，他不但善画牡丹，而且在当时许多画牡丹的作品中，技巧非凡，别具一格，他所画《牡丹图》妙于得意，被推为绝笔。董逌评他的《牡丹图》说："然花色红淡，若浥露疏风，光色艳发，披多而色沽，燥不失润泽，凝结之则，信设色有异也。沈存中言有辨画日中花者，若葳蕤倒下，而猫目睛中有竖线，世且信之。"可见他画的牡丹，色彩艳丽、葳蕤如生，为当时非凡之作。他的花卉生意盎然，不仅真实而且富有生活情趣。所画蜂蝶、草本、雀蝉都画得逼真生动，被人们称为妙品。所以张彦远说："边鸾善画花鸟，至于山花园疏，无不偏写，花鸟冠于代而有笔迹。"清代张志钤也说："花鸟一科，唐之边鸾，宋之徐、黄，所谓前无古人者也。"可见当代以至后人对他作品的推崇。虽然今天已见不到边鸾的传世作品了，但从画史记载来看，他对花鸟画的全面形成是功不可没的。他能画花鸟、草木、蜂蝶、蝉雀，尤以折枝花"居其第一"，从宋代内府收藏他的33件作品来看，全部都是花鸟画作品，所涉及的题材仅从画名上看就有孔雀、鹧鸪、鹁鸽、雀禽、鸷禽、鹘鸥、白鹇、鹭、猴、鼠、菜蝶、药苗、木瓜、梨花、木笔、葵花、花苗、芭蕉、李子花、李实、梅花、牡丹、千叶桃花、莲花、石榴、花竹等数十种，张彦远谓他"山花园蔬，无不遍写。"确实是一点也不过分的。从记载中得知，他"下笔

轻利，用色鲜明，穷羽毛之变态，夺花卉之芳妍。”实际上，他在题材的拓展与画法的探索两个方面都集中在花鸟画上，真可称唐代花鸟画家之冠。从后世的花鸟题材来看，许多常用题材均沿用以上所列品类，在唐代的各种传世画迹中，我们亦不难发现以上题材的出现。而且在作为中国花鸟画全面形成之际，其画法仍是以勾勒敷色为主。后人认为唐人花鸟画，大抵精于设色，并把边鸾推为“最为驰誉”者。可见他在这两方面的努力，的确将唐代花鸟画提高到一个新的水平上，为花鸟画的全面形成立下了汗马功劳。

此外，对于不少单一花鸟题材的深入描绘，也不断有画家们进行专门探索，例如姜皎与冯绍正善画鹰鹘，萧悦善画竹，都是画史上所乐为称道的。

姜皎，上邽(今陕西南郑)人，玄宗时官至太常卿，封楚国公。冯绍正，玄宗时官至户部侍郎。二人均为盛唐画家，画史上认为他们“尤善鹰、鹘、鸡、雉，尽其形态；嘴眼脚爪，毛彩俱妙。”大诗人杜甫对他二人所画的鹰鹘均有诗歌吟咏，认为姜皎所画的鹰有杀气森森“掣臂欲飞”的气势，真鹰亦为之逊色；而冯绍正所画的鹰，已形成了一种格式，可作为画本样范。

萧悦是中唐时代的画家，穆宗时官居协律郎，大诗人白居易甚重其画艺，为之写《画竹歌》，从中得知他画竹的技艺“举时无伦”，而且他“甚自秘重，有终岁求其一竿一枝而不得者。”他所画的竹，茎瘦节疏，枝活叶动，分外逼真，从史料上看，他是中国画中第一位以画竹著名的画家。

这些画家至今已无作品传世，但在一些唐代壁画、石刻或唐画摹本上尚可见到唐代对这些题材的描绘。例如：乾县李重润墓室壁画中可见侍者架鹰形象，侍女像中亦出现用墨笔直接画成的墨竹。王维所画的《祇园弟子像》，经宋代刻石，



辗转传摹而至今仍可见图中有双勾法所画的竹，传为张萱所绘的《武后行从图》中，右下方亦有墨竹数竿等等。而新疆吐鲁番地区唐墓中壁画上六幅屏风内的花鸟画作品，已是多种不同题材花鸟画广为流传与使用的见证了。这些零星的花鸟描绘向我们展示了唐代花鸟画题材的广泛应用，反映出中国花鸟画发展轨迹之一斑。

到了晚唐之际，特别是唐朝皇帝二次入蜀之际，花鸟画的发展更加迅速，滕昌祐与刁光胤可谓奠定了五代蜀地花鸟画的基石。

滕昌祐，字胜华，吴郡(今江苏苏州)人，唐僖宗中和年间(881–885)随驾入蜀。可能是位宫廷画家。他性情高洁，定居蜀地后潜心绘画艺术，在宅内栽种各种草木花卉，布置山石，逐一写之。工画花鸟、蝉蝶、折枝花卉等，尤以画鹅著称。后人评论他的画"下笔轻利，用色鲜艳。"更重要的是他在笔法上有创造性的突破。他画草虫蝉蝶时用笔不多而形神具足，人谓之"点画"，在中国画笔法的发展中，"点"法的使用，从文献上看当始自滕昌祐，后世花鸟画的发展与繁荣，与笔法的发展有极大关系，滕昌祐有意识地突破了勾染的基本法式，再一次解放了用笔，从起落中找到笔法的新天地。至此，用笔的顺逆、缓疾、轻重、起落都被调动起来，才可能出现完善的皴、擦、点、染等后世作为中国画主要笔法的各个范畴。从这点来看，滕昌祐在中国画的发展史上当有较高的地位。他已无可信的作品传世了，但有不少学者认为，一些今传无款的早期花鸟画作品，可能与他的画风有关。

刁光胤，长安(今陕西西安)人。天复初(901–904)为避唐末祸乱入蜀，以画名知于时，善画猫兔鸟雀、湖石花竹。他的作品继承了自边鸾以来的花鸟画风格，以自己"笔无暂暇，非病不休，非老不息。"的勤奋努力达到了使"前辈有攻花雀者

顿减价矣。”的艺术成就。

他的作品在宋代仍有二十四件被内府收藏，几乎全是各种花草动物，至今已见不到他的传世作品了。但他在四川设帐授徒，黄筌、孔嵩皆是他的得意门生。今传有黄筌《写生珍禽图》，也是一课徒样本。从中，我们不难推测刁光胤的基本画风。历来史家均认为他对五代西蜀花鸟画产生了决定性的影响，那是一点也不过分的。

总的来讲，隋唐一代在花鸟画的发展中是一个由最初重视到初步形成的阶段，这个形成的过程是长久而坚实的，它从对现实题材的开拓入手，以绘画法度的逐渐完善与题材种类的逐渐丰富为目的，最终完成了新的法度上的创造以及对各种题材描绘的自由。尤其至晚唐时期，可以认为已形成了以精细描绘与多种笔法为基础的花鸟画了，经历过唐帝国盛衰的洗礼与画师们从装饰及写实两方面的努力，中国画中最后的、也是题材最广泛的门类——花鸟画从一开始形成，就面临着较高的技巧与主动的审美要求，也面临着各种更高文化要求上的风格的形成。后来，五代花鸟画中所谓的“徐黄二体”，能以“野逸”与“富贵”各领风骚，这正是唐代花鸟画在形成过程中那些特点各自发展所导致的结果。

第四章　诗史化的画理

一、诗化的画理

在中国美术发展的历程中，独立的绘画理论体系在隋唐之前便已初步形成了。

唐代的美术家们不但充实完善了这一理论体系，并且将整个绘画的认识，纳入了史文哲学的认识范畴之中。艺术理论的“诗化”倾向与“寓论于史”的做法，不但给中国画论找到了新的表现形式，也给理论的拓展找到了新的归宿。

将绘画归结到立意与用笔之间，将批评把握在技巧与秉性之内，将创作提高到造化与心源之际，这一系列理论认识的拓展与深化不但总结了隋唐绘画的实践，也影响了整个艺术的发展。使之成为中国艺术发展史中的重要财富，也成为唐代美术家们所绘出的重要一笔。

①对文化品格的认识

隋唐两代，文艺的繁荣昌盛已为历代史家所公认，诗歌、绘画、雕塑、书法等文学艺术在唐代都得到极大的发展，所谓“君子之于学，百工之于艺，自三代历汉，至唐而备矣。故诗至于杜子美，文至于韩退之，书至于颜鲁公，画至于吴道子；古今之变，天下之能事毕矣。”[①]就绘画而言，其题材内容之宽广，形式风格之多样，多为后代所祖述。唐代继承、总结并发展了前代的绘画成就，并能分门别类而加以梳理；人物画方面继承了魏晋时期的“传神论”的传统而加以发扬光大；

山水画已形成了多种风格流派并进入风格转变的关键时期；花鸟画也以其"穷羽毛之变态，夺花卉之芳研。"的精妙而对后代影响深远。

作为对绘画艺术成就进行总结和品评的绘画理论，适应着书、画艺术的发展亦呈现出繁盛之面貌。唐代美术理论的兴盛，一方面得力于当时书画艺术的高度成就，另一方面则是由于唐代人对于书画艺术的文化品格有着独特的认识，以及当时天下书画名迹的集聚和王公士人对于书画之艺的爱重。隋代因其时代之短促，没有画论流传下来。有唐一代，美术理论家们在对前人的书画艺术及其理论成就总结与梳理的基础上，又表达了他们及那个时代对于书画艺术的种种认识，对我国书画艺术及其理论的发展起着承先启后的作用。

唐代的美术理论著述众多，画史、画论、书史、书论著作在数量上超越了唐以前的任何一个朝代。释彦悰的《后画录》、李嗣真的《续画品》、裴孝源的《贞观公私画史》、朱景玄的《唐朝名画录》、张彦远的《历代名画记》、《法书要录》、窦臮的《述书赋》、张怀瓘的《书断》、《书议》、孙过庭的《书谱》、韦续的《墨薮》等等美术理论的著述一起成为唐代学术文化的重要组成部分。美术理论的兴盛使得唐代美术较之前代美术更能体现出一种广泛而深刻的文化品格来。

隋唐以前，书画艺术以及书画艺人在学术文化和社会中的地位较为低下。书画被视作雕虫小技，书画家们与百工技匠一同被视为工匠之属。汉代王充曾云："人观图画上所画古人也，视画古人，如视死人，见其面而不若观其言行，古贤之道，竹帛之所载灿然矣，岂徒墙壁之画哉。"[2]王充以为，古圣贤之道已有竹帛载之，图画之道无益于世。不惟如此，东汉赵壹亦有《非草书》之文，以为书艺实为末技，极言"徒善字既不达于政，而拙草无损于治。"[3]由此可见汉人对书画之艺

的轻视。

魏晋南北朝时期，学术文化的发展使得美术理论家们对绘画艺术的认识达到一种较高的层次。以谢赫、王微、宗炳为代表的美术理论家们认识到，绘画不在于“案城域，辨方州，标镇阜，划浸流。”(王微《叙画》)也不仅仅起到“明劝戒，著升沉，千载寂寥，披图可鉴。”(谢赫《古画品录》)等在成就、教化、人伦方面的功用，绘画尚有纯粹作为审美娱悦的功用，故而宗炳以为绘画之道“畅神而已。”魏晋南北朝对于绘画艺术的这种认识不仅较汉代前进了一大步，而且在某些方面亦较之唐人要高明。

入唐以来，以张彦远为代表的唐代美术理论家们对于绘画艺术的认识殊为独特。一方面，唐人以为王充轻视书画之论不值一驳，一方面又对王微等人的观点进行了修正与收缩，强调了绘画艺术对于“成教化，助人伦。”方面的功用，而对于绘画纯粹作为审美娱悦方面的功用虽有论及却语焉不详，这与魏晋时期比较而言可以说是退了一步。然而重要的是，张彦远及其唐代的美术理论家们把绘画艺术推上了中国正统文化的行列，这却是前无古人的。中国第一部系统的画史《历代名画记》在唐代的出现，其意义不仅在于系统全面地总结、梳理了中国历代绘画艺术及其理论成就，而且它表征着唐人将以往仅仅被视为艺事的绘画上升到文与史的地位，将以往被视为工匠之属的画人、画迹以史传的形式记录下来，确立了书画艺术和书画艺人在整个学术文化中的地位，这对于唐代书画艺术及理论的发展有着极大的促进作用。就文化传统而言，中国是一个极重文史的国度，某种人事作为“文”或“史”记录下来就意味着它会作为一种文化被确定下来而流传千古，从而具有了一定的文化学术地位与品格。

张彦远认为，绘画具有与儒家正统的典籍同样的功能，他

说："夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运。"[4]这种将绘画的功用明确与《诗》、《书》、《礼》、《易》、《春秋》等儒家典籍相并列的观点当是张彦远首倡，不仅如此，张彦远还认为绘画兼具文史之长："记传所以叙其事，不能载其形，赞颂所以咏其美，不能备其象，图画之制，所以兼之也。"[5]这种观念较之汉代王充以为图画不如书籍的认识的确是不可同日而语的。极为有趣的是，张彦远曾将画家及其画迹直接比作经、史和诸子百家："若言有书籍，岂可无九经三史，顾陆张吴为正经。杨展董郑为三史，其诸杂迹为百家。"[6]这种将书画艺术当作一种正统文化来看待的意识是极为明显和强烈的，在"郁郁乎文哉"的古代中国，当一种艺术能具有着与经、史、子、集同等地位的时候，其作用和价值在人们的心目中当然是极大的，因为绘画艺术的这种文化地位，张彦远乃多次强调书画之艺非一般人所能为："书画之艺，皆须意气而成，亦非懦夫所能作也。"[7]又说："古善画者，莫匪衣冠贵胄、逸士高人，振妙一时，传芳千祀，非闾阎鄙贱之所能为也。"[8]虽然他的这种看法后之学者多有非议，然而这正反映了张彦远及唐人对书画艺术的爱重与推崇。

②寓论于史

由汉至唐，天下书画名迹虽然几经兵灾战乱的焚毁，如汉末董卓之乱、魏晋胡寇入洛，书画名迹多遭火焚及散佚；南北朝时期，梁元帝将降，乃聚名画法书及典籍二十四万卷焚之，隋朝炀帝将收得之天下名迹八百余卷随驾巡扬州，中道船覆，大半沦弃。到了唐代，不仅国力强盛、社会稳定，人们对于书画艺术亦极其爱重，从高祖、太宗、武后、玄宗诸帝到王公贵胄，及至士人百姓皆爱重书画，收藏鉴玩以为时尚。太宗皇帝尤为痴迷，为求得王羲之《兰亭序》真迹费尽心机，死后还以《兰亭序》殉葬。玄宗皇帝，凡所游畋，必存绘事，又



旁求珍迹，以为听政之暇将以怡神。时尚所及，王公贵胄趋之若鹜，当时人"或有进献以获官爵，或有搜访以获赐赉者。"[8]如开元中有商人胡穆聿者，因别识图书及告讦搜求，遂由白身而受金吾长史之职；又有潘淑善者，以献书画拜官。[10]至唐光宗时，广聚天下名迹，尽归内府，贞观、开元之时，国库收藏尤多，《历代名画记》载："贞观、开元之代，自古盛时，天子神圣而多才，士人精博而好艺，购求至宝，归之如云，故内府图书谓之大备"。[11] 有王公士人收藏者，自号图书之府，如开元中颁王府司马窦瓒、监察御史潘履慎、金部郎中蔡希寂等皆多有收藏鉴识。《历代名画记》之作者张彦远收藏尤甚，其高祖河东公、曾祖魏国公、父高平公相继鸠集名迹，于"金帛散施之外，悉购图书，古来名迹，存于箧笥。"[2]张彦远曾云："魏晋以降，名迹在人间者，皆见之矣"。[3]可见在张彦远的时代，天下的书画名迹已广为集聚。有收藏集聚，才有品识鉴别，披览赏玩，以至"叙其所见，编次无差。"，这样一来，为绘画理论的研究与发展，尤其是中国第一部系统的画史在唐代的出现，提供了良好的条件。

隋唐以溯，中国历代论书画之著述可谓多矣，然常常是"论"重于"史"。于论之方面，尚有顾恺之的"传神论"、谢赫的"六法论"等万古不移的精论。并且中国绘画的体系在魏晋南北朝时期已初步形成，然而于画史方面，历代虽然多有著述，却常常是较为简略、疏陋，处于一种雏形的阶段，令后之学者对中国千年之画学难窥全貌。入唐以来，学术文化的发展使得唐代人对于书画艺术的文化品格及其作用有着精当的认识，故而唐代美术理论家们对于前代书画名贤圣迹湮没不记的状况深感忧虑，张彦远曾大为感叹："呜呼！自古忠孝义烈，湮没不称者曷胜记哉，况书画耶。"[4]他们对于前人之画史的简略疏漏以及品评谬误、传写脱错的状况极为不满，故

而他们编著画史以记载历代书画名贤圣迹使之流传千古的意识极为强烈。于是唐代众多的美术理论著述多是以“史”的形态出现，画史、书史之著述相继而出，(释)彦悰《后画录》、李嗣真《续画品》、裴孝源《贞观公私画史》、朱景玄《唐朝名画录》、张彦远《历代名画记》、张怀瓘《书断》、窦臮《述书赋》等等，尽管体例相异，繁简、述论不同，但皆是以著录追写历代书画事迹为目的，这样使得唐代的美术理论显现出更强的“史”的形态。

裴孝源《贞观公私画史》以著录的形式编述画史，(释)彦悰以品评的方式著录画史，李嗣真以品第分列的方式著画史，朱景玄以“神、妙、能、逸”四品分列品评撰述画史，并于品格之中略叙画人绘事，可谓史论并举。张彦远的《历代名画记》总结和梳理了中国有史以来的美术发展的历史及其理论成就，有史传、有专论，于中国绘画的理、技、法诸方面皆有精湛的论述，开创了中国古代系统画史的先河，其体例为后世画史之圭臬。在书法理论方面，唐代对我国书法历史的总结与梳理亦卓有成效，出现了几部体例相异、述论精湛的书法史著作，窦臮《述书赋》以赋体的形式写书法史，张怀瓘《书断》以史赞的形式写书法史，张彦远《法书要录》以纂辑的方式整理了我国上古至唐代的书法理论著述，以此显现出我国书法理论发展的历程。

在编著书史、画史以总结梳理中国古代美术发展的历程及其理论成就的过程中，唐代的美术理论家们深化和发展了中国古代的美术理论，在种种体例相异的书史、画史著作中又表述了他们及那个时代对书画艺术的独特而精湛的见解，在中国美术理论发展史上起到了标峙前程的作用。

唐代的美术理论家们不仅身体力行，将古今书画名贤列



入史传，将古今画人绘事编述成集，同时也意识到他们的这种撰著画史的行为有继往开来的作用。张彦远便希望着在他的《历代名画记》之后："将来者有撰述，其或继之。"以使中国的书画艺术在中国文化中承继流传下来。

唐代人对于撰著书史、画史的注重使得唐代三百年间撰著书史、画史之举承继不断，书史、画史著作逐次长进，由断代、疏略演变到通史及体例较为完备。由李嗣真《画品录》之"空录人名，而不论其善恶，无品格高下。"[15]以及前人之画史著作率皆"浅薄漏略，不越数纸。"到朱景玄《唐朝名画录》史论并举，直至《历代名画记》的体例完备"编次无差，铨量颇定。"以此显现出唐代美术理论明显的"史著"特征，并标志着唐代美术理论的最大建树与成就。

③论画诗

众所周知，唐代是一个诗的时代，诗歌艺术在中华文化史上达到了它辉煌灿烂的顶点。诗歌艺术不仅表现出唐代人那种精湛而敏锐的艺术感受，同时唐代人用诗歌把视角遍及到社会生活的各个层面。被后人称为无形画的诗歌对无声诗的绘画也倾注了极大的热情，众多的诗人墨客用他们最擅长的方式表达了对绘画艺术的感受和见识，因此唐代也出现了许多论画、咏画的诗歌，这确实也是前无古人后有来者的。宋人苏东坡曾说唐人王维的诗中有画、画中有诗，其实不仅王维，唐代众多的文人都是能诗善画的，同时众多的画家亦是吟诗的能手。诗歌和绘画不过是唐代人表达他们对艺术以及宇宙人生感受的一种方式罢了，诗歌和绘画在唐代的高度繁荣，二者之间的互相影响互相渗透当是极其自然的。

唐朝整个时代对书画艺术的热衷与爱重，使得文人们对于书画艺术有着极高的鉴赏力，因此，文人墨客以诗歌的方式表达的对绘画艺术的见识亦是极为精辟的。

唐人以诗论画者，人数众多，李白、杜甫、白居易、王维、宋之问、岑参、高适、刘长卿、韩愈、柳宗元、元稹、刘禹锡、皮日休等都写下了许多论画诗，反映了这个时代的诗人们对于绘画艺术的认识。在这些论画诗中，涉及的范围十分广泛，山水树石、花鸟走兽、人物故事以及壁画，几乎对所有绘画所涉及的题材都有诗歌咏赞。

在这些论画诗中，有的是对山水画的整体布局和意境的描述，如李白的《莹禅师房观山海图》、[16]《观元丹丘坐巫山屏风》，[17]杜甫的《奉先刘少府新画山水障歌》[18]等等。

这类诗，李白还有《观博平王志安少府山水粉图》、《求崔山人百丈崖瀑布图》、《同族弟金城尉叔卿烛照山水壁画歌》等等。杜甫亦有《严公厅宴同咏蜀道画图》、《题元武禅师屋壁》、《奉观严郑公厅岷山沱江画图十韵》等数首。

诗人们对绘画艺术的认识是十分内行的，这从他们对画法、画技的咏赞中可以见出，如李白的《当涂赵炎少府粉图山水歌》、[19]《观元丹丘坐巫山屏风》[20]等诗篇。

诗人十分熟悉中国传统山水画的特点，对中国山水画的散点透视法以及"高远、平远、深远"诸法都很了解。在这方面杜甫也有诗作论及，如在《戏题王宰画山水图歌》中便有"咫尺应须论万里"的诗句。刘长卿在《会稽王处士草堂壁画衡霍》中也有"能令堂上客，见尽湖南山，青翠数千仞，飞来才丈间。"的诗句。

有的诗在一首诗中，不仅有对画面意境及整体布局的描述，也有对画技、画法的议论，还有对绘画的审美功用的咏赞，如李白的《当涂赵炎少府粉图山水歌》即是一例。

在论画花鸟走兽的诗中，诗人们常常是借题发挥，在对画苍鹰、猛狮、仙鹤、骏马的咏赞中，抒发着自己的壮志情怀以及种种忧伤时的感叹。如李白的《金乡薛少府厅画鹤赞》、



《壁画苍鹰赞》、《方城张少公厅画猛狮赞》，杜甫的《画鹰》、《画鹘行》、《画马赞》等等。

此外，唐代诗人们还有许多论画松、画佛道、论壁画和人物画像题赞的诗作。

在这些诗歌中，一方面反映出诗人们对于绘画艺术的精深认识，另一方面我们也可以从文字上了解到一些今已失传的唐代画迹的面貌，重要的是它们代表着那个时代的诗人们对于绘画艺术的认识水平。

值得注意的是，在唐代诗人的论画诗中，对于绘画功用的理解与美术理论家们有所不同。在美术理论家们看来，绘画的功用多在于教化人伦，而诗人们在论画诗中更注重绘画在审美娱乐上的功用，他们认为绘画乃是："即事能娱人，从兹得萧散。"(李白《莹禅师房观山海图》)虽然诗人们也认为绘画尚有表彰忠孝功烈的作用，这些从李白、杜甫等人的题画像诗中可以看出。如李白的《羽林范将军画赞》、《江宁杨利物画赞》、杜甫的《丹青引》等，但他们更注重的是绘画(尤其是山水花鸟画)在审美娱悦上的功用。他们常常以审美赏玩的态度来看画，山水花鸟画可以"使人对此心缅邈，疑入高丘梦彩云。"[21]或者"了然不觉清心魂，只次叠嶂鸣秋猿。"[22]总之是给诗人们带来心灵的淡泊与宁静，此时绘画在成就教化人伦方面的功用已经退隐到审美背后了，诗人们只希望绘画能在官宦讼庭之余给他们一种娱悦与慰藉："讼庭无事罗众宾，杳然如在丹青里。"[23]并且在审美中激发起美妙的联想："高堂闲轩兮，虽听讼而不扰，图蓬山之奇禽，想瀛海之缥渺。"[24]在对绘画的赏玩中，诗人们感受到"丹青不知老将至，富贵于我如浮云。"[25]得到一种心灵的净化。唐代诗人们在论画诗中表现出的对绘画在审美娱悦方面的侧重，在当时实际上扩大了绘画艺术的功用。在宋代及以后的画论中，对绘画的功用，

观念上有了很大的改变，宋人主张绘画的作用在于："不下堂筵，坐穷丘壑。猿声鸟啼，依约在耳。山光水色，荡漾夺目。"[36] 在这时，绘画已侧重于在审美娱悦上的作用，或纯粹作为一种陶冶性情的意味了，这与唐代诗人的见识是较为接近的。

唐代的论画诗开启了以诗论画的先河。在唐以前并无论画诗，自唐以后，论画诗作为诗歌的一种传统题材而被继承下来并且广泛运用。宋代以后出现了在画上题诗的现象，中国绘画逐渐形成了诗、书、画、印融为一体，相得益彰的传统，这与唐代论画诗的影响是分不开的。唐代诗人们在论画诗中所表述的对绘画艺术独特而深刻的见解，作为唐代画论的组成部分，丰富了唐代的美术理论，对绘画艺术的发展起到了促进作用。

二、张彦远与《历代名画记》

一、《历代名画记》诞生的历史背景

《历代名画记》在唐代的出现是绘画艺术及其理论发展的必然结果。中国绘画艺术自秦汉以降，经魏晋南北朝的"哲匠间出"，到盛唐时期已是"奇艺者骈罗，耳目相接。"达到了空前的繁荣，对历代绘画艺术作出系统地梳理和总结，是历史赋于唐代绘画理论家的任务。

一方面，由于学术文化的发展，使唐代人对绘画艺术及其功用的认识更为精深透彻。如前所述，唐代的美术理论家们对于将书画艺术上升到文与史的地位的意识极为强烈，对历代书画名贤圣迹湮没不记的状况深感忧虑，因而他们纷纷撰著画史以记前贤圣迹。另一方面，绘画艺术的极其繁盛以及天下法书名迹的集聚，使唐代人有条件对历代法书名迹进

行鉴识、赏玩，以此而别图画之优劣、定书画之品位；加上从皇帝到王公士人对书画艺事的推崇，也促进了书画艺术的发展和鉴识品评书画风气的滋长。有收藏、鉴识、品评才有了著录和品评书画著作的诞生。在张彦远的《历代名画记》之前，唐代已出现了几部关于绘画品评、画迹著录以及画史方面的著作，如彦悰的《后画录》、李嗣真的《续画品录》、裴孝源的《贞观公私画史》、朱景玄的《唐朝名画录》等等，它们的出现为中国第一部系统画史《历代名画记》的诞生提供了良好的基础和丰富的材料。

彦悰写于贞观九年的《后画录》，于(南齐)谢赫的《古画品录》及(陈)姚最的《续画品》中已作了品评的画家之外，对从北朝至隋及唐初的二十七位画家作了品评。当时彦悰为帝京寺录，他就所见长安名画系以品题，以续姚最之书。从《后画录》一书对北朝、隋、唐的一些画家的品评中，可窥见当时人对这些画家的成就及特长的评价，为后来的著录画史及品评前人提供了一些依据，虽然张彦远对此书评价不高，他认为："僧悰之评，最为谬误。传写又复脱错，殊不足看也。"[27] 但张彦远在《历代名画记》中对画家的品评方面又多处征引《后画录》之评，可见该书还是有一定的价值。一则彦悰的评论确有精当可取之处，二则是书记载了北朝、隋、唐初的一些画家的史料。

彦悰之后，有李嗣真撰《续画品录》。

李嗣真，滑州匡城人，永昌中拜御史中丞，知大夫事。其著述除《续画品录》外，尚有《孝经指要》、《诗品》、《书后品》各一卷，李嗣真本人也善画佛道鬼神。在《后画录》序中，李嗣真自称："今之所载，并谢赫所遗，有可采者，更称一家之集。"由此可见《后画录》一书是继谢赫《古画品录》而采录谢氏所遗加以著录，是书所录画家，多属汉末至隋诸

名贤，按上、中、下三品排列，每品又分上、中、下三等，共九品，计一百十三人，乃仅录品等及空录人名，未加评论。

在李嗣真《续画品录》之前，还有裴孝源著《贞观公私画史》。

裴孝源，生卒年月及籍贯不详，官至中书舍人、吏部员外郎。据《四库全书总目》考证：裴孝源除《贞观公私画史》一书之外，别有《画品录一卷》。张彦远在《历代名画记》中录引孝源画录最多，但皆《贞观公私画史》一书所无。[28] 亦可佐证裴氏别有一书。

《贞观公私画史》写于贞观十三年，是书记录魏晋至唐初所存于世间的卷轴名画兼及寺观壁画，裴氏自叙云："大唐汉王元昌，……每燕时暇日，多与其流商榷精奥，以余耿尚，常赐讨论，遂命魏晋以来前贤遗迹，所存及品格高下，列为前后，起于高贵乡公，终于大唐贞观十三年，秘府及佛寺并私家所蓄，共二百九十八卷，屋壁四十七所，为贞观公私画录。"[29]《贞观公私画史》一书为古来专门著录名贤画迹之祖，观斯书足以考知贞观以前名画之存于世间者，极有史料价值。

唐代人对书画艺事的推崇，勤于鉴赏识别，故有了上述品评、著录书画的著作问世。然而，《贞观公私画史》仅空录存世之画迹，《续画品》又只空录人名，《后画录》虽有品评，但所品评者仅二十七人而已。无论在史和论的方面，皆不能全中古以前的绘画面貌。诚如朱景玄在《唐朝名画录》序中所言："古今画品，论之者多矣，隋梁以前，不可得而言。自国朝以来，惟李嗣真《画品录》空录人名，而不论其善恶，无品格高下，俾后之观者，何所考焉。"[30] 有感于此，朱景玄乃撰《唐朝名画录》。

朱景玄，吴郡人，官至翰林学士，其书《唐朝名画录》收录唐代画家一百二十四人，对所录的画家用"神、妙、能、逸"



四品加以品评，这在绘画品评中实为一大创举。书中所录的画迹皆为朱氏所见，其自称："不见者不录，见者必书。"故该书所叙画家之事较为可信。从其对画家的品评中又可见出时人对当时画家的认识与评价，并在对每个画家的品格分等中又略叙其事，其收录唐代画家一百二十四人仅比张彦远的《历代名画记》所录的唐代画家少八十一人。因此，较之《贞观公私画史》、《后画录》、《续画品录》都为详备，足可窥见中唐以前唐代绘画之概貌。

《唐朝名画录》虽然较此前的几部绘画品评著作详备，然也仅是收录中唐以前的唐代画家予以品评，连唐代的断代画史都算不上。而我国绘画艺术自三代历秦汉、魏晋，至唐代已蔚为大观，门类齐全，风格多样，达到了集历代绘画成就之大成的辉煌境地，但在美术理论上并没有一部全面系统的品评、著录中国千年绘画艺术的著作。而在唐以前的历代画史著作无论在史传或专论方面都不能尽如人意，或仅有品评、或空录品等画迹，或失之简略，错讹，正如张彦远所描述的那样："后汉孙畅之有述画记，梁武帝、陈姚最、谢赫、隋沙门彦悰、唐御史大夫李嗣真、秘书正字刘整、著作郎顾况并兼有画评，中书舍人裴孝源有画录，窦蒙有画拾遗录，率皆浅薄漏略，不越数纸。"[⑤] 令后之学者对中国千年的画史、画迹、画家难窥全貌。至张彦远的《历代名画记》出现以后，这种状况有了根本的改变。

二、《历代名画记》的特色和成就

张彦远的《历代名画记》是我国第一部系统的画史著作，它是在总结和吸收了唐代及唐代以前我国历代美术理论成就的基础上而撰成的一部体例完备、史论结合的美术著作，它代表着唐代美术理论的最高成就，在史和论的方面皆对后世影响深远。

张彦远，字爱宾，原籍河东(山西永济)人，生于晚唐时期的宪宗元和十年左右，为明皇时的宰相张嘉贞之元孙，(《旧唐书》卷一二九有张嘉贞传并附有张彦远传)官至大理寺卿，其高祖张嘉贞为河东公，曾祖魏国公张延赏为同平章事，大父高平公张宏靖亦为同平章事。张彦远生于一个爱重书画的家庭，其高、曾祖及父亲都相继鸠集名迹，于法书名画收藏甚多，且都善书法。在《法书要录》序中，张彦远云："彦远家藏法书名画，河东公书迹俊异，尤能大书，曾祖魏国公少禀师训，妙合钟张，尺牍尤为合作，大父高平公幼学元常，自镇蒲陕，迹类子敬，及处司台，乃同逸少，书体三变，为时所称。金帛散施之外，悉购图书、古来名迹，存于箧笥。"张彦远自幼爱好书画，自己也能书画。他曾谦虚地说自己："书则不得笔法，不能结字，已坠家声，为终身之痛，画又迹不逮意，但以自娱。"[52] 张彦远对书画的爱重尤为痴迷，收藏、鉴识、赏玩，近于成癖，赏自叙曰："余自弱年，鸠集遗失，鉴玩装理，昼夜精勤，每获一卷，遇一幅，必孜孜葺缀，竟日宝玩，可致者必货弊衣，减粮食，妻子僮仆切切嗤笑，或曰：终日为无益之事竟何补哉，既而叹曰，若复不为无益之事，则安能悦有涯之生。是以爱好愈笃，近于成癖，每清晨闲景，竹窗松轩，以千乘为轻，以一瓢为倦，身外之累，且无长物，惟书与画，犹未忘情。"[53]

因家中收藏丰富，故得多见天下名迹，他自称："魏晋以降，天下名迹在人间者，皆见之矣。"[54] 故而，张彦远精于鉴赏识别，他亦自称"收藏鉴识，有一日之长。"[55] 他在梳理、总结前代的画史、画论的基础上，撰成《历代名画记》十卷，又"采掇自古论书凡百篇，勒为十卷，名曰《法书要录》。"[56] 对唐及唐以前我国古代的书法理论进行了整理辑录，此二书为后人研究、考据中国中古的书法绘画的历史和理论提供了弥

足珍贵的史料。张彦远曾自负地说："有好事者得余二书，书画之事毕矣。"⑦ 此外，张彦远别有《闲居受用》和《彩笺诗集》，惜后二书已佚。

《历代名画记》成书于宣宗大中元年(874)，成书以来，历代视为珍宝，刻印流传的版本诸多，宋人晁武公《郡斋读书志》别载张彦远《名画猎精记》六卷，有人疑为误传，有人疑为《历代名画记》卷一至卷三各篇的别名。其常见的版本有：明王世贞刻《王氏画苑》本、明毛晋刻《津逮秘书》本、清张海鹏刻《学津讨源》本。

此外，明代吴永辑《续百川学海》壬集有《名画记》一卷；明陶宗仪重校委宛山堂本《说郛》卷九十，有《名画猎精》一卷，皆只是割裂该书三卷以前的几篇文字，成为该书的辑录本。⑧

《历代名画记》自问世以来一直为历代画家及美术史家所重视，近人余绍宋称之为"画史之祖"、"画史最良之书"。宋人邓椿在其《画继》序中亦云："自昔赏鉴之家，留神绘事者多矣，著之传记，何止一书，独唐张彦远总括画人姓名，品而第之，自轩辕时史皇而下，至唐会昌元年而止，著为《历代名画记》，本朝郭若虚作《图画见闻志》，又自会昌元年至神宗熙宁七年，名人艺士亦复编次，两书既出，他书为赘矣。"⑨ 历代对该书评价之高，由此而见一斑。

然而亦有对该书有异议者，如今人王泷即认为："《历代名画记》一书中除注明'彦远曰'、'张子曰'和陈述家世的文字等不多的段落外，全部是辑录前人之作，分类、连缀而成的，因此，难以将《历代名画记》中论述、著录、传记等文字视为张彦远个人的著作。事实上，只是他辑录的一部绘画类纂而已。"对此，王泷先生列举了数例以论证其说，如王泷先生说："《名画记》卷一中作者列举谢赫、孙畅之、姚最、彦

悰、李嗣真、裴孝源、窦蒙等著作，评曰：'率皆浅薄漏略、不越数纸……传写又复脱错，殊不足看'，但事实上，书上还是大量引用了这些人的书文著作，如裴孝源《贞观公私画史》就被作者拆散，几乎全文作了引用。”[40]云云。

考证《历代名画记》及唐以前之画史、画论著作，应该说王泷的说法是有一定的事实根据的。《历代名画记》确实引用、辑录了诸多前人及当时的著述与文字，且有多处未注明出处，但这只是一个画史著作的写作方式问题，至多只能说张彦远在写作《历代名画记》过程中引用、辑录他人之作而未注明出处，有将他人之作列在自己名下之嫌，而不能据此而否定《历代名画记》为一部伟大的画史著作。

综观中国历代画史著作，著述画史未有不引用、辑录前人及当时人之作的。若他人之作极为精当，而自己的论述又不能超出他人之论时，引用、辑录他人的文字当是极为自然和明智之举，何必只是用自己的语言来换一种说法呢？倘依此而断定《历代名画记》只是类纂之作，岂不等于说数千年中国并无画史可言。

《历代名画记》就其体例和精湛的述论，以及在综合整理前人之论和在中国绘画理论史上的作用而言，皆堪称一部系统而全面的画史著作，应该说张彦远对于唐代及前代的美术理论的总结与梳理是极为成功的。

《历代名画记》共十卷，一至三卷为专论，四至十卷为史传，辑录了上自轩辕黄帝时代，下至晚唐会昌元年(841)的历代画家三百七十余人的姓名、事迹、画迹并加以评论。对所录的画家按朝代顺序分列，对唐以前的古代画家的传论多依据其传世的作品及文字纪录，对唐代的画家，多以亲见的画迹及当时的传闻采录而得。《四库全书总目》评价该书云："故是书述所见闻，极为赅备。"[41]《历代名画记》一书不仅记录了



丰富的古代画家史料，又保存了许多失传的古代美术资料。一至三卷的专论部分对我国古代绘画的源流、兴废、画家的师承关系、山水画及其风格的发展演变以及我国古代评画标准的六法论等等都作了精当的论述。从是书足可窥见我国唐代以及唐代以前古代绘画的概貌，亦可见出唐代人对我国绘画及其理论的认识，它代表着唐代美术理论的最高水平。一方面它继承了我国古代美术理论的成就并加以发扬光大，另一方面，在诸多的美术理论问题上表述了张彦远及唐代美术理论家们的精湛见解，在我国古代美术理论的发展史上，起到了承先启后的作用。具体说来，体现在以下五个方面:

①关于书画的起源与书画异名同体说

在《历代名画记》卷一中，张彦远通过对中国书画起源的研究，总结和梳理了唐代以前中国古代关于书画起源的各种说法，并首次提出了“书画异名而同体”之说。

在“叙画之源流”一章中，张彦远写道:“夫画者……发于天然，非由述作………庖牺氏发于荥河中，典籍图画萌矣，轩辕氏得于温洛中，史皇苍颉状焉。”[42] 这里，张彦远发挥了《易传》中“河出图，洛出书。”的说法。认为中国书画的起源非由人的创造，而是天地圣人之意，是由天地造化显现出作为最初绘画的“图”和作为文字典籍的“书”，又由圣人记录下来。而最初的时候“书画同体而未分”，[43] 书和画是由有四目的苍颉“仰观垂象、因俪龟鸟之迹，遂定书字之形。”[44] 当是时，书和图的形态极为简略，若作为“书”则“无以传其意”，若作为“图”(绘画)又“无以见其形”。在这种极为粗略的形态中，亦书亦画，又非书非画，只是由于文明的进化，需要文字能传其意，故而演化成了“书”(文字)，需要图画能见其形，故而演化成了画。在对中国书画起源的研究、考证的基础上，张彦远进一步阐述了他的“书画异名而同体”的观

点。他说："按字学之部，其体有六：一、古文，二、奇书，三、篆书，四、佐书，五、缪篆，六、鸟书，在幡信上书端，象鸟头者，则画之流也。颜光禄云：'图载之意有三，一曰图理，卦象是也，二曰图识，字学是也，三曰图形，绘画是也。'又周官教国子以六书，其三曰象形，则画之意也，是故知书画异名而同体也。"[35] 在这里，张彦远融汇了中国古代的几种说法，从字体、符号、文字学等方面论证他的观点，在博采众说的基础上加以综合、推论其说，在中国美术史上首次透彻明瞭地提出了"书画异名而同体"之说。

鉴于这种认识，张彦远提出了"识书人多识画"和"工画者多善书"以及"书画用笔同矣"的观点，并通过对我国古代四大画圣顾恺之、陆探微、张僧繇、吴道子用笔的研究，透彻地阐明了这一理论。在《历代名画记·论顾、陆、张、吴用笔》一节中，张彦远写道："昔张芝学崔瑗、杜度草书之法，因而变之，以成今草。书之体势，一笔而成，气脉通连，隔行不断，惟王子敬明其深旨，故行首之字，往往断其前行，世上谓之一笔书。其后陆探微亦作一笔画，连绵不断。故知书画用笔同法。"[46]

"张僧繇点曳斫拂，卫夫人《笔阵图》一点一画，别是一巧，钩戟利剑森森然，又知书画用笔同法。"[47]"国朝吴道玄，古今独步，前不见顾陆，后无来者，授笔法于张旭，此又知书画用笔同矣。"[48]

这与他对"六法论"的阐释是一以贯之的。他在"论画六法"中极为强调用笔，所谓："骨法，用笔是也。"张氏论画尚骨气，而骨气乃从用笔而来，他说："夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气、形似皆本于立意而归乎用笔。"[49] 因此，张彦远轻视"吹云"、"泼墨法"，认为"吹云法"纵然得天理，且妙解，然不见笔踪，故不谓之画，"泼墨法"亦因此而不谓

之画，不堪仿效。

张彦远的“书画异名而同体”和“书画用笔同法”的理论对后世影响深远。在书画起源的问题上，后之学者多采“书画同源说”，在宋元之际，诸多文人画家主张以书法用笔入画，这些都与张彦远的影响是分不开的。

②关于绘画的社会功用

对于绘画，中国古代极其强调它在成就教化人伦方面的作用，三代之时，有“画之冠、异章服，以为戳，而民弗犯。”[50]的记载。夏商之时，“远方图物，贡金九牧，铸鼎象物，百物而为之备，使民知神奸。”[51]（南齐）谢赫有：“图绘者，莫不明劝戒，著升沉。”[52]之说。（陈）姚最有：丹青“备表仙灵”，“广图贤哲”之论。张彦远亦传承前人之论，也强调了绘画对于成就教化人伦方面的作用。在《历代名画记》卷首，张氏便写道：“夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微。”但他并不把绘画的功用仅限于此，他还认为绘画当“与六籍同功，四时并运。”具有经天纬地、润泽万民的作用。最为重要的是张彦远将绘画艺术提高到文与史的地位，将其与经、史并列，认为绘画兼具史传与赋颂之长（前面已有详述）。这种对绘画功用的认识，确是比前人深刻而全面的。

③对“六法论”的阐释与发展

昔谢赫在《古画品录》中提出了他辉耀古今的“六法”：“六法者何？一气韵生动是也；二骨法用笔是也；三应物象形是也；四随类赋彩是也；五经营位置是也；六传模移写是也。”作为中国古代绘画品评标准的“六法论”自魏晋时形成之后，谢赫之后，张彦远之前，几百年间未见有人加以专门详尽的论述。张彦远在《历代名画记》一书中，不仅运用“六法”来品评所录的画家，并有《论画六法》之专论，对“六法”作了精湛的阐释与评论。在对“六法”的理解中，张彦远强调了

“气韵”和“骨气”，认为这是绘画的根本所在，离开了“气韵”与“骨气”则无以言画。张彦远云：“古之画或能移其形似而尚其骨气；以形似之外求其画，此难可与俗人道也。今之画，纵得形似，而气韵不生，以气韵求其画，则形似在其间矣。”[53] 他通过对古人和唐人画迹的比较，表述了他对“骨气”和“气韵”的注重。也是对我国古代“传神论”的精当理解和传承。其次，张彦远强调了“立意”和“用笔”，他说：“夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似，皆本于立意而归乎用笔。”[54] 这是他对“骨气用笔”和“应物象形”的理解。昔谢赫对“六法”只作了陈述，未作任何诠释，而张彦远的阐释，乃将六法一气连贯，六法相互关联，环环相扣，以“气韵”为纲贯穿其余五法，将六法作为一个有机整体来加以理解。以气韵求形似，有骨气而后赋彩，在此前提下，才考虑“经营位置”及“传模移写”。“至于鬼神人物，有生动之可状，须神韵而后全，若气韵不周，空陈形似，笔力未道，空善赋彩，谓非妙也。”[55] 张彦远并不仅仅局限于对“六法”进行诠释，他还将“六法”与“神、妙、能”进行综合运用，别出新意，列出“自然、神、妙、精、谨细”五等，包孕“六法”。他说：“自然者，为上品之上，神者为上品之中，妙者为上品之下。精者为中品之上，谨而细者，为中品之中，余今立此五等，以包六法，以贯众妙。”[56]

张彦远对“六法论”的这种阐释，反映了唐代人对“六法论”的新认识，为六法精论在中国绘画品评中万古不移的地位，起到了承先启后的作用。

④对中国古代山水画风格及演变的论述

中国山水画发展至隋唐时期，已从作为人物故事的背景中脱离出来，作为一个独立的画种。山水画在唐代亦是一风格转变的重要时期，但在张彦远之前，中国历代虽有山水画



之专论，如晋代顾恺之的《画云台山记》、南朝(宋)宗炳的《画山水序》、(梁)元帝的《山水松石格》、唐代王维的《山水诀》等，然皆是仅从画理或只从技法上论述山水画的画法，且梁元帝及王维之作又疑为后人伪托，当不足以为据，《四库全书总目》辨之甚详。若论对中国中古以前山水画风格概貌及演变历程的论述，张彦远的《历代名画记》堪称精妙。在《论画山水树石》一节中，张彦远云："魏晋以降，名迹在人间者，皆见之矣。其画山水，则群峰之势，若钿饰犀栉，或水不容泛，或人大于山，率皆附以树石，映带其地，列植之状，则若伸臂布指。……国初二阎，擅美匠学，杨、展经意宫观，渐变所附，尚犹状石则务于雕透，如冰澌斧刃，绘树则刷脉镂叶，多栖梧菀柳，功倍愈拙，不胜其色。吴道玄者，天付劲毫，幼抱神奥，往往于佛寺画壁，纵以怪石崩滩，若可扪酌，又于蜀道写貌山水，由是山水之变，始于吴，成于二李。"[⑦]寥寥数语，生动地勾勒出魏晋、隋、初唐山水画的风格面貌及演变历程，因初唐以前的山水画迹今已多不传世，而当时张彦远又亲见魏晋以降在人间之名迹，故而张彦远的这些描述是弥足珍贵的。后人对我国中古以前山水画的风格面貌的了解，多据张彦远的这种描述以及存世的极少之画迹，而据今传世之作品，足以证明张彦远的这种描述是极其精当的。

⑤对画家师承源流的论述

我国历代画坛，名贤辈出，风格殊异，各有擅长，此乃与师承渊源之影响有极大的关系，张彦远对此亦有深切的认识，在《历代名画记》中乃有专论，对魏晋及隋唐诸名贤的师承渊源关系一一作了叙述。前代之画论，对此纵有论及，不过只言片语，未免挂一漏万。张彦远对师承关系的认识与注重，超乎前人，他说："若不知师资传授，则未可议乎画。"[⑧]于此，乃叙南北朝、隋唐诸名贤之特长及师承渊源关系。诸如"且

协师于曹不兴、顾恺之、张墨、荀勖师于卫协、史道硕，王微师于荀勖、卫协，戴逵师于范宣，陆探微师于顾恺之，田僧亮师于董、展，又田僧亮、杨子华、杨契丹、郑法士、董伯仁、展子虔、孙尚子、阎立德、阎立本并祖述顾、陆、僧繇。”[59] 如此等等，使后学乃知前贤“各有师资、递相仿效、或自开门户、或未及门墙，或青出于蓝，或冰寒于水，类似之间，精粗有别。”[60] 又对诸名贤之特长加以评论，如“田则郊野柴荆为胜，杨则鞍马人物为胜，契丹则朝廷簪组为胜，法士则游宴豪华为胜，董则台阁为胜，展则车马为胜，孙则美人魑魅为胜，阎则六法备该，万象不失”[61]。由是而知诸名贤之风格与特长及其渊源。

《历代名画记》作为中国第一部系统的画史著作，不仅贯通古今，而且对中国画学的诸多方面都有论述。在这部书中，不仅有上述通史及专论，另外对壁画、收藏、鉴赏、装裱、题跋、画印以及颜料的采用等等方面都论述或著录。在《记两京外州寺观画壁》一节中，张彦远对隋唐时东、西二京的著名寺庙的壁画及其作者姓名加以记录，使后人乃知今不存世的许多辉煌灿烂的壁画的一些情况，为后学研究我国繁盛时期的壁画提供了重要的材料。在《论画体工用榻写》一节中，论述了采用颜料摹画以及泼墨的方法；在《述古之秘画珍图》一节中，记载了古代散佚在人间的秘画珍图的目录；又著录了古代皇帝收藏的跋尾押署和古代王公士人收藏书画的印记。《叙自古跋尾押署》、《叙自古公私印记》，还将汉魏三国至隋唐时代的名画家的书画价格分三古(上古、中古、下古)，以定贵贱；此外对装裱、收藏、鉴识、阅玩皆有专论。近人俞剑华先生评论是书“能汇前代诸家之长而创一家之体，包罗丰富，眼光精审，旁搜博采，巨细靡遗。”[62] 是颇为恰当的。

张彦远的《历代名画记》在中国美术理论发展史上，堪称前无古人，后有来者。它以完备的体例，翔实的材料，精湛的论述为后人研究中国古代绘画及其理论提供了不可或缺的资料，同时也为完备中国绘画史起到了开创基业的作用，为中国绘画理论发展史提供了典范。中国另一部影响深远的画史著作《图画见闻志》即是依照《历代名画记》的体例而撰。《历代名画记》在中国美术理论发展史上的地位犹如司马迁的《史记》在中国历史学上的地位一样，肇始独创又光耀万代。

三、心源说与逸品说的影响

①心源说的肇始

唐代美术理论的成就，一方面是美术理论家们对于历代绘画理论的总结与梳理，另一方面也来自画家们在艺术创作中的体认与总结。"外师造化，中得心源。"便是唐代画家们在绘画艺术高度繁荣的背景下，对绘画创作规律的精辟认识，它体现了唐代人对绘画创作的主、客体关系的新认识。

"外师造化，中得心源。"是由唐代画家张璪提出的，当时一位名擅当代的画家毕宏见到张璪的画迹十分惊叹，又"异其惟用秃笔，或以手摸绢素。"便问张璪师从何人？张璪答曰："外师造化，中得心源。"[59] 张彦远在《历代名画记》说张璪："尤工山水树石，自撰绘境一篇，言画之要诀，词多不载。"[60] 然一句"外师造化，中得心源。"却道出了绘画创作的一个千古不移的定律，为后世画家所遵循与推崇。

"外师造化，中得心源。"是张璪及其他唐代画家对绘画创作的主、客体关系的认识的深化。南朝姚最有"心师造化"之说，在姚最那里，已意识到绘画创作必须以造化为师，并且需要主体"心"的作用，但在"心师造化"，绘画创作主体

"心"的最终目标是指向客体的"造化"。

张璪的"外师造化，中得心源。"是对姚最"心师造化"理论的进一步深化。张璪在主客体关系的融合中则更注重于创作主张的"心源"，师从外在的"造化"最终靠"中得心源"。外在的"造化"虽是绘画创作的无尽源泉，但创作主体必须对这师从的造化有所认识，二者缺一不可。若不得"心源"虽则师从"造化"难免是对物象的单纯描摹。或"纵得形似，而气韵不生。"故而张彦远在论画六法时认为："至于传模移写，乃画家末事。"后来宋人范宽在长期的绘画实践中，悟出了"与其师人，未若师诸物也。与其师诸物者，莫若师诸心也。"⑥的道理，这与张璪是不谋而合的。

张璪"外师造化，中得心源。"的提出并能得到当时及后人的认可，不是偶然的，它是绘画艺术发展到一定阶段的产物。这种对画"理"的认识，是在绘画"技"、"法"高度发展的背景下产生的，没有较高水平的技法，画家及理论家们便难认识到这个理。"外师造化，中得心源。"中实际包含了对"技"与"法"的高度要求，没有高水平的技法，便没有能力去师从造化，画家没有较高的修养，也不能"得心源"。张璪本人就是在绘画技法上极高的造诣者。朱景玄在《唐朝名画录》中说张璪："画松石山水，当代擅价。惟松树特出古今，能用笔法。尝以手握双管一时齐下，一为生枝，一为枯枝。生枝则润含春泽，枯枝则惨同秋色。其山水之状，则高低秀丽，咫尺重深，石尖欲落，泉喷分别涌。其近也若逼人而寒，其远也若极天之极。……精巧之迹，可居神品也。"张璪在绘画技法上的高超，有助于他对画理的认识，反之，对画理的深刻认识又可促使他在技法上的创新与提高。张璪正是认识到绘画创作是"外师造化，中得心源。"故而他才敢于突破既有的技法的樊篱，独辟蹊径，大胆使用秃笔和以手摸绢素。



"外师造化，中得心源。"虽由张璪之口说出，但却是唐代诸多画家的共同认识。他们在绘画实践中自觉或不自觉地运用着这一理论。它实际也代表着唐代的艺术家们对画理的共同认识。如朱景玄在《唐朝名画录》中所载吴道子的事迹："明皇天宝中，忽思蜀道嘉陵江水，遂假吴生驿，令往写貌。及回日，帝问其状，奏曰：'臣无粉本，并记在心'。"好一个"臣无粉本，并记在心。"这表明吴道子在嘉陵江这外在的"造化"中得了"心源"，故而无需借助粉本，而将嘉陵江三百里山水一日写毕，赢得了唐明皇"李思训数月之功，吴道子一日之迹，皆极其妙也。"[⑧]的赞叹，而李思训在应明皇所召而画于大同殿的壁画掩障，使明皇有"夜闻水声"的感觉，没有"外师造化，中得心源。"的功夫，是难以如此传神的。

②新的品评标准

以品位论书画，在中国可谓源远流长，这是历代的美术理论家们将班固《汉书·九品人表》中分"九品"或"三品九等"来品评人物的方法以及以魏晋以来用"九品中正"制来品评人物的传统用于书画评论的结果。唐以前，南朝谢赫有《古画品录》，以"六法"为准则，将陆探微以下二十七人按六品分列加以品评，其后又有南朝(陈)姚最撰《续画品录》乃继《古画品录》而作，姚以谢赫所品高下多失其实之故，而撰是书。南朝(梁)又有《书品》一卷，将汉至齐梁间能真草书者一百二十三人分九品加以品评。如此等等，难以余述。

有唐一代，承继前代以品评书、论画的传统而加以发扬光大。初唐李嗣真有《画品录》、《书后品》各一卷，然当时人对《画品录》评价不高。朱景玄云："古今画品，论之者多矣，隋梁以前，不可得而言，自国朝以来，惟李嗣真《画品录》空录人名，而不论其善恶，无品格高下，俾后之观者，何所考焉？"[⑥]有鉴于此，朱景玄乃撰《唐朝名画录》一书，朱氏不仅

承继前人以品论书画的传统而且加以发展创新，提出了新的品评范畴，这便是“神、妙、能”及“逸”品的提出和运用。先是，张怀瓘在其《书断》中，运用了“神、妙、能”三品来品评书法，朱景玄在《唐朝名画录》中将其用于绘画的品评，又采用李嗣真在《书后品》中将李斯等五人定为逸品之说，合张、李二家之论以“神、妙、能”三品来品评绘画，以定画之等格，又于三品之外的“格外不拘常法者”，称为逸品，以表其优劣。[26]

“神、妙、能、逸”作为书画品评法则的提出和运用，是对传统的“六法论”的综合运用，也是唐人在书画品评标准上的一个创新。

自南齐谢赫提出“六法”以来，“六法论”成为中国古代品评绘画的一个万古不移的精论，隋唐时期的美术理论也一直沿用“六法”来品评书画。然而，“六法论”作为品评书画的最高标准，诚如“六法论”的创始者谢赫所云：“虽画有六法，罕能尽该，而自古及今，各善一节。”唐人张彦远也认为“自古画人，罕能兼之。”[28]故而唐人绘画或品画常常是“何必六法俱全，但取一枝可采。”[29]可见，用高标准的“六法”来品评绘画有其困难之处。而隋唐两代，名贤辈出，画家灿若繁星，又罕有人能六法俱全。以张彦远看来，盛唐诸贤惟吴道子六法俱全，而吴道子之前，魏晋以降，又画迹鲜存，难悉详之。据谢赫所云，也惟有陆探微、卫协二人能六法俱全。在这种情况下，另一种既能包孕六法，又能适用于品评各类高低不等的画家的品评标准的提出，当是极有必要和顺理成章的了。因此，朱景玄等唐代的美术理论家们运用了“神、妙、能”的范畴来品评书画。

对于“神、妙、能”，唐人未作详细解释，但从他们用此对画人、画迹的品评过程中，可见出其乃是对“六法”标准的



综合运用。相比较而言，"六法"除第一法"气韵生动"之外其余五法皆较为具体，含义确切，而"神、妙、能"则更为意蕴丰富、宽泛和朦胧，后者与中国传统的文论、诗论的品评方式更为接近，因而能够为当时及后代人所接受和采用。

"神、妙、能"作为品评书画的准则，它更多的是一种审美直觉感悟式的，它注重一种总体的感觉和印象。它在唐代的提出和运用，一方面是适应着当时美术及其理论发展的要求，一方面也是唐代整个学术文化发展的结果，是唐代在美术理论上的一种创新。"六法论"作为绘画的品评法则，无疑是非常精湛与深刻的。然"六法"中除"气韵生动"是在画理的层次上外，其余"五法"皆属于技与法的层次，故而宋代的郭若虚云："六法精论，万古不移，然而骨法用笔以下，五者可学，如其气韵，必在生知，固不可以巧密得，复不可以岁月得，默契神会，不知然而然也。"⑩ 依此而言，"六法论"作为书画艺术的品评法则，它更多的是对书画家在创作过程中在理、技、法上的诸种要求，而较难用于在作品完成之后的品评。故而，古往今来，罕见用"六法论"来对应分品，谢赫虽然将其以前的画家分六品来品评，然而并非是与"六法"一一直接对应的六品。

以"神、妙、能"三品来品评书画，一方面是对于古代书画艺术品评传统(尤其是"六法")的继承，一方面也是唐代人的一种创新。从继承传统方面说，"神、妙、能"三品的每一品，可以是包含着"六法"的全部内涵或只包含其中几种，神品中，可以是六法俱全者。如朱景玄即将人们认为是"六法俱全"的吴道子列入"神品"(上)，也可以是六法不全，只具其余诸法者，如周昉及阎立本即被朱景玄分别列入"神品"(中)及"神品"(下)。由此可见，以"神、妙、能"三品来品评书画，它既用一种整体直觉的感悟、又包孕六法精论，在一

种直观感觉中综合运用"六法论"，对于品评实践更具有可操作性，故而为当时及后世所遵循沿用。它对后世影响深远，与"六法论"一道成为辉耀古今的品评法则，这也是唐代人在美术理论上的一个建树。

如前所述，中国绘画发展至唐代不仅门类齐全、风格多样，而且在绘画的理、技、法等各方面都日臻成熟。从绘画创作到品评鉴赏都有法可依，"六法论"早已成为创作及品评书画艺术的定则。而"神、妙、能"三品在其言简意赅中实际上包含着包括"六法"在内的许多常法，唐代的艺术家们在创作和品评书画时，都自觉或不自觉地依循着那些常法，艺术的创新与发展常常是艺术家们于常法之外，另辟蹊径。在中、晚唐出现了一批如王墨、李灵省、张志和等"格外不拘常法"的画家。他们行为飘逸，性情疏野，或"落拓不拘检"、"傲然自得"，作画时往往"先饮醺酣之后，即以墨泼，或歌或吟，脚蹙手抹。或挥或扫，或淡或浓，随其形状。为山为石，为云为水，应手随意，倏若造化。"[22] 或者"随句赋象，人物、舟船、鸟兽、烟波、风水，皆依其文。"[23] 总之是不拘于品格、常法，以求自得其趣尔。对于这些不拘常法的画家，朱景玄称为"盖前古未之有也。"于是朱景玄将其列为逸品。

逸品在唐代的出现不是一种偶然现象，而是艺术自身发展到一定阶段的必然。逸品在唐代被列为一品，它标志着这种格外不拘常法的绘画已不是个别现象，而已成为一股较强大的势力，使得美术理论家们不得将其忽略，同时它表征着唐代人对于书画艺术有了更深入的认识。这种后来在宋元文人画兴盛时被文人画家极为推崇的逸格在唐代被肯定，表明了唐代的美术理论家认识到：中国绘画艺术依循严格的法式而"作"的画，与不拘常法而求自得其趣的"写"具有同样的价值。

不过，逸品在唐代美术理论家那里虽然得到了一定程度的肯定，但他们对逸品的认识还是较为模糊的，逸品在唐代的地位也不高。故而朱景玄将其列在“神、妙、能”之后，他在《唐朝名画录》中所录逸品画家，也只三人而已，而一部贯通古今的《历代名画记》并无对逸品的专门论述及记载。只是到了宋元时期，逸品才有了较高的地位。宋人黄休复在《益州名画录》中将逸品提到了首位，表明了宋代人对逸品的重视，而在元人倪云林那里，以“逸笔草草”，聊写胸中逸气，则把这种逸格发展到了极致。

尽管如此，唐代美术理论家对于前古未有的逸品的肯定，表明唐代人对美术有了一种新的认识。这种对格外不拘常法以求自得其趣的文人画的肯定，为逸品及文人画的发展提供了一种理论基础，使得文人画逐渐取得名正言顺的地位，对逸品及文人画的发展有着不可磨灭的贡献。

注释：

①苏轼《东坡前集》卷二十三《书吴道子画后》。

②转引自张彦远《历代名画记·叙画之源流》(人民美术出版社1963年版第4页)。

③转引自张彦远《法书要录》·《后汉赵一非草书》人民美术出版社1984年版第2页。

④、⑤张彦远《历代名画记·叙画之源流》。

⑥张彦远《历代名画记·论名价品第》。

⑦、⑧张彦远《历代名画记·论画六法》。

⑨《历代名画记·论鉴识收藏购求阅玩》。

⑩见《历代名画记》卷二注。

⑪《历代名画记·论鉴识收藏购求阅玩》。

⑫《法书要录·序》(人民美术出版社1984年版第一页)。

⑬《历代名画记·论画山水树石》。

⑭《历代名画记·叙画之兴废》。

⑮朱景玄《唐朝名画录·序》(四川美术出版社1985年版)。

⑯李白《莹禅师房观山海图》有如下诗句：列障图云山、攒峰入霄汉；丹崖森在目，清昼疑卷幔；蓬壶来轩窗，瀛海入几岩；征帆飘空中，瀑入洒天半。

⑰李白《观元丹丘坐巫山屏风》有如下诗句　苍苍远树围荆门，历历行舟泛巴水，水石潺湲万壑分，烟光草色俱氤氛。

⑱杜甫《奉先刘少府新画山水障歌》有如下诗句　堂上不合生烟树，怪底江山起烟雾，悄然坐我天姥下，耳边已似闻清猿。野亭春还杂花远，渔翁暝踏孤舟立。沧浪水深青冥阔，欹岸侧岛秋毫末。

⑲李白《当涂赵炎少府粉图山水歌》有如下诗句　峨眉高出西极天，罗浮直与南溟连。名工绎思挥彩笔，驱山走海置眼前。

⑳李白《观元丹丘坐巫山屏风》有"高咫尺、如千里，翠屏丹崖灿如绮。"的诗句。

㉑李白《观元丹丘坐巫山屏风》。

㉒李白《同族弟金城尉叔卿烛照山水壁画歌》。

㉓李白《当涂赵少府粉图山水歌》。

㉔李白《金乡薛少府彩图山水歌》。

㉕杜甫《丹青引·赠曹将军霸》。

㉖(宋)郭熙《林泉高致》。

㉗《历代名画记》卷一注，(人民美术出版社1963年版)。

㉘参见《四库全书总目》(子部艺术类、中华书局版第953页)。

㉙裴孝源《贞观公私画史并序》(上海古籍出版社《四库艺术丛书》本第812-817页)。

㉚《唐朝名画录》(序)。

㉛《历代名画记·叙画之兴废》。

㉜《法书要录·序》。

㉝《历代名画记·记收藏鉴识阅玩》。

㉞《历代名画记·论画山水树石》。

㉟、㊱、㊲《法书要录·序》。



㊳本文关于《历代名画记》的版本情况乃据人民美术出版社1963年5月版《历代名画记》简介中的版本考据。

㊴（宋）邓椿《画继序》（人民美术出版社1963年版第1页）。

㊵见王泷《校注〈历代名画记〉小记》(载《中国画》杂志1988年第1期第40页)。

㊶《四库全书总目》子卷。艺术类一，第954页。

㊷、㊸、㊹、㊺《历代名画记》卷一。

㊻、㊼、㊽张彦远《历代名画记》卷二（论顾陆张吴用笔）。

㊾张彦远《历代名画记》卷一(论画六法)。

㊿《汉书·刑法志》。

51《左传》

52谢赫《古画品录》。

53、54、55张彦远《历代名画记·论画六法》卷二。

56《历代名画记·论画体工用榻写》。

57《历代名画记》卷二（论画山水树石）。

58、59、60、61《历代名画记·叙师资传授南北时代》。

62俞剑华《中国绘画史》（上册）上海书店版第132页。

63、64《历代名画记》卷十。

65郭若虚《图画见闻志》卷。

66《唐朝名画录》四川美术出版社 单行本第3页。

67、68《唐朝名画录》(序)。

69《历代名画记》(论画六法)。

70《历代名画记》（叙画之兴废）。

71（宋）郭若虚《图画见闻志》。

72、73《唐朝名画录》。四川美术出版社 单行本第36页。

第五章　壁画艺术的高峰

一、社会文化的反映与追求

纸帛的出现与文字的规范，使得古老的壁画在以史文哲学为基础的中华文明中逐渐失去昔日的光彩，而佛教的东渐却为壁画的复兴提供了文化上的契机与思想上的温床。随着魏晋时期佛教艺术的流播与佛教中国化历程的开始，壁画也迎来了一个新的发展变化的时代。

隋唐处在这个发展时代的峰巅。众多新题材与新手法在官导民倡的宗教热诚中化成了形色格局；而民族文化中固有的审美观念与精神期待，也在对形色的造就中影响了佛教艺术。于是，新兴的壁画造就了一座中华文化中的佛国殿堂，新兴的壁画艺术影响并造就了一代新的中国绘画之观念与形色。随着这种完善与成熟的壁画模式之定型，不但规范了后世一切壁画的基本法则，也使得匠作与画家们在不同的绘画领域、不同的功能要求与不同的文化层次上渐渐走上了彻底分道扬镳之途程。

唐代之前的中国画，从总体上看是器物与建筑物上的绘画占据了绘画主流，也能代表中国绘画的认识发展水平及基本技巧法度。画在纸帛上的绘画基本处于从属地位，或是作为“样本”流传，或是作为“图籍”解说，纵使有一些高妙之处，亦因数量太少或曲高和寡而未能从更广的角度上去影响中国文化的发展。唐代可看成是这两类性质的绘画共荣而各



领风骚的时代。统一在“法式”上技巧与“状物”的深入，使得唐代步入了一种重新调整绘画功能与重新思考绘画自身的全面过程。而唐代之后，由于哲学的发展促使了新的文艺思想的产生，成熟而完善的法度体系又迫使人们更理性地去思索艺术本体的发展途程。后来，经过了“法式”上“致广大”与“尽精微”的探索之后，中国画步入了上层文化的殿堂，成为影响整个中华文化的重要艺术门类，卷轴画渐次成为绘画主流，取代了以往壁画与器饰的功能，也从更典型更高级的层次上反映出中国绘画的普遍认识与发展规律。这是这两类绘画发展的大体情形，当然，在不同的时代与不同的领域与地域中，它们亦有例外情况。但从总体上讲，将唐代看成壁画艺术的鼎盛时期是不为过分的。壁画艺术在唐代已形成了成熟的模式，这种模式不但总结了前代绘画，体现了唐画风貌，也规范了整个中国封建社会中壁画艺术的发展，使得后来的壁画艺术，虽有技巧、题材等方面的进步与发展，也有风格的变化与地域的差异，但在总体绘画观念上与法式上超越唐代壁画之处并不多。因此，唐代壁画更集中体现了中国画在观念法度方面模式化的形成过程与特征。

无论何时何地，宫殿寺观壁画都代表着那个时代壁画的最高水平与普遍面貌。但是，由于时光的推移与中国建筑的特点，中古以上的宫殿寺观壁画大抵已荡然无存或者经过后来修复而面目全非了。我们只有从文献的记述与描写中想像其当时的辉煌，从残存的其它绘画遗存中去度测其基本面貌和风格了。

寺观壁画虽然有相对集中的题材与表现程式，但却更为广泛，有时，在某些特定的寺观或某些地区，由于隋唐统治者对佛道宗教的倡导与宗教特有的氛围环境，其寺观规模甚至“制过宫阙，穷奢极丽。”寺观壁画更能显示唐代壁画的盛

况与艺术成就，由隋至盛唐，大量的寺观壁画创作皆出自名家巨匠。从历史记载来看，当时重要的画家如阎立本、吴道子、王维、韩干、周滉等人所作的壁画，占有很大的比重。当时所谓的"吴家样"、"周家样"等称谓，实际上与壁画创作的"样范"有直接关系。中唐之后，由于政治经济的原因，唐武宗李炎于会昌五年(845)下令灭法，拆毁天下佛寺，令僧尼还俗，致使大量壁画随寺院一同被毁，其后累经各种破坏，至今寺观壁画自然是荡然无存了。

相比之下，作为有丰富遗存的石窟壁画，对今天的人们来说，更能直观地反映出隋唐时代社会文化的追求，由于隋唐时代特殊的政治、经济与文化背景，使得壁画发展出现了不同于魏晋南北朝时期的侧重面。从总体上看，隋唐的统一造就了政治的稳定、经济的繁荣与文化的交流。因此，对于壁画的探索一方面重视已发现的艺术规律，又要适应于统一的文化要求。由于隋代绘画全面发展的需要，不同题材的拓展与不同手法的探索更多需要解决绘画过程中许多具体的问题。统一的政治文化要求也将一种艺术思想转化成相适应的法则，故而在壁画领域中所出现的一些法规，我们至今也能隐约体会到它们在更高层次上的价值。正因为如此，隋的壁画实践，实际上完成着一种将中国绘画作全面系统把握的过程。同时我们也应当看到，这种过程进一步强化了绘画的"匠作"和其"政教性功用"。虽然不利于绘画理论上升至文史哲学之范畴，但对于中国绘画整体的发展，这是十分必要的，并且更为重要的是壁画艺术的经验和法度的完善，将整个绘画艺术推进到了历史的发展过程中。这其中包括在古代文献记述中不为重视的墓室壁画，虽然它不像宫观壁画、石窟壁画那样成为社会文化活动的中心，但同样从另一个侧面反映出了隋唐时代的社会文化和人们的精神追求。



隋唐是我国壁画发展的重要时期，从壁画题材的丰富、选择与形成完善题材系统以及由此而制约住风格的变化等方面来看，也不难体现出这一时期的重要性来。

纵观壁画的形成发展，它离不开整个社会文化的需要与变迁。一方面，所有的壁画都必须附属于具有相当强烈的社会文化意义的建筑需要，因此，在特定的新兴建筑样式出现之际，也必定是壁画发展的重要时期。汉代台、楼、阁的广泛出现，魏晋南北朝寺、塔、庙的兴修与石窟的开凿等等，均是壁画蓬勃发展的重要原因。隋唐时期作为国力强盛的大一统帝国，其多方面的建筑规制都有重新构建的势头，且在宫室、陵墓、寺观等各类型建筑中能广纳各民族文化之需要，兼采中外文化之所长，从总体上规制了各类建筑的文化功能与形制规模，因此，隋唐时期壁画的发展与总体上的完善亦与此是相辅相成的。另一方面，随着文化的发展与艺术的分工，绘画艺术手法的丰富完善与绘画功能的相对独立，也促使壁画要全面形成新的规范化题材与统一的风格。随着史学、文学的发展与书法艺术的独立完善，随着各类工艺美术独自的发展形成，绘画在社会文化中已失去了大部分记录文史与修饰器物的功能，它更多地转向了描“象”、状、“物”与图“形”的功能。相应的各类丰富的社会现实成了描绘对象，各类基本的描绘手法也要与此在相互选择中形成新的题材程式与绘画语汇法则。这样，处于封建社会极盛时期、同时又是中国绘画法式全面发展时期的隋唐时代，其壁画题材的全面丰富并由此而逐渐形成风格样式的过程，正是一种壁画发展的必由之途。

二、丰富的遗存

在隋唐的文献中，几乎处处可见关于宫殿、衙署、寺观等处的壁画记载，历代亦有不少关于宫观寺庙壁画的著录，这些都成为研究隋唐壁画的重要资料。虽然见不到壁画遗存，但在隋唐时代，宫观寺庙壁画的作者多为名家巨匠的样本或手笔，隋唐著名画家，几乎没有不参与壁画创作的，宫廷画家的主要任务之一、或最重要的任务便是对于宫室与敕建寺观以及各种礼仪器用的设计与绘饰；一般较大的衙署寺观，亦多以名家画迹为样本。这些画家们多与各类文化人或上层统治者有相当的交往，故而文献中会留下不少记载。这些材料与传世画迹相互参照，相互印证，使我们对隋唐壁画的发展有大致的了解。

隋代最著名的画家如展子虔、郑法士、董伯仁、田僧亮、杨契丹等人，均擅长壁画。例如，在唐人的记载中，他们几人或单独或合作画的寺庙壁画就有江都东安寺、长安灵宝寺、光明寺、定水寺、崇圣寺、海觉寺、宝刹寺、大云寺、洛阳天女寺、云花寺等数十处。而宫殿壁画亦有记载，例如《画继》中曾记述“宣和殿御阁有展子虔《四载图》，最为高品。上每爱玩，或终日不舍。”在一些著作中，还列出了他们所画的作品内容，除了一般寺庙的佛画之外，亦有一些与众不同的壁画引起后人惊叹。如展子虔在龙兴寺画的《八国王分舍利图》，应为一人物众多、情节丰富、构图宏大的壁画，而他在河中(今山西永济)的古庙中所画的《鬼拔河图》，画八鬼拔河、众鬼神夜叉观看的场面，怪诞生动。有“妙不戏人惟戏鬼。”的赞语。[1]在隋代的画家中，尤以图寺庙壁画著称的尚有于阗(今新疆和田)人尉迟跋质那与尉迟乙僧父子。他们以“丹青之妙”而被于阗国王荐入中土并带来了于阗独特画艺。



跋质那在隋封爵郡公，乙僧主要活动于唐代，并曾为宿卫官，其画艺尤佳。"精妙之状，不可名也。"其声名直抵阎立本。美国佛利尔美术馆尚藏有传为他所作的《天王像》，是否真迹未确，但却可肯定是佛画样本。这类传世作品，虽后来多为卷轴画样式，但最初却都是作为壁画粉本而流传的，从中不难推测当时宫观寺庙壁画的高超技巧与造型模式。仅从现存史记中，我们仍可查到乙僧曾绘长安慈恩寺、光安寺、兴唐寺、安国寺、奉恩寺、光宅寺、洛阳大云寺等处壁画的记载及描述。其中记述他在光宅寺普贤堂所画的壁画"颇有奇处"，"四壁画像及脱皮白骨，匠意极险。""变形三魔女，身若出壁。""佛圆光，均彩相错乱目成。"[②]从这些描述中，我们可见到唐代寺观壁画之一斑。

唐代的画家们，几乎没有不参与壁画创作的。他们各自的擅长，不但为唐代壁画树立了标准的"样"本，也使壁画的题材与技巧达到空前水平。当然，宫殿府衙的壁画应属题材最广、水平最高、最全面的作品。在现存史迹记载中，许多著名画家皆以图宫廷衙署壁画而知名。例如：阎立本奉诏于凌烟阁绘功臣图，后来仍不断增补，玄宗曾命李思训、吴道子先后在大同殿壁上画蜀中山水。此外，秘书省薛稷画鹤、郎余令画风、太常寺梁洽画山水等记载亦不绝于书，可见宫殿衙署壁画中题材的广泛与普遍。还有，在一般学宫郡厅中，亦常画前贤画像以供瞻仰。如：杭州刺史韦机命画孔子七十二贤人及汉晋名儒像于学宫，常州刺史李栖筠于学宫堂上画孝友传，四川节度使李德裕于郡厅画前代长史像等等记述，都反映了当时壁画的普遍以及其功能的广泛性。

现存历史文献的记载中，有关隋唐寺观壁画的记载较集中在中原地区及四川地区。中原地区有深厚的文化基础，长安洛阳又是唐代政治经济文化中心，故而寺观壁画高度繁荣，

可说是“无处不寺庙，无庙不图壁。”其水平亦可称为“天下之冠”。参与创作的多是名家高手，规模与内容宏大，并潜藏着一种艺术上的比较与竞争，其影响遍及朝野，成为唐代文化的重要反映。在较古老的绘画史著中，记述了不少这方面的资料。例如，唐代张彦远在《历代名画记》中单列出《记两京外州寺观壁画》一篇，记京洛等地寺庙壁画六十五所。唐代段成式在《寺塔记》中，记长安东城一带寺院及有关壁画十八所。此外，唐代朱景玄《唐朝名画录》、宋代黄休复《益州名画录》等著作中均有有关记述，特别是《益州名画录》着重记载了玄宗之后四川地区的寺庙壁画，对了解中唐至五代的绘画有一定的文献价值。

自安史之乱后，中原地区的经济文化受到了战乱的摧残，壁画相对沉寂下来，而天府之国的四川地区，由于相对安宁又有皇族两次避难导致的大量画家入川，反而出现了寺观壁画的高潮。四川地区的宫观壁画集中在成都地区，中晚唐许多著名画家均在成都留下了壁画创作的记载。

九世纪初，不少唐代宫廷画家随驾入蜀，成为晚唐及五代西蜀画家，他们对四川地区的壁画发展有直接的作用及影响。这些画家中，除前边提及的卢棱伽、滕昌祐等人外，较为著称的尚有赵公祐、范琼、常粲等，而不少四川画家，亦乐于吸收京城壁画样本，成为驰誉丹青的名手，左全、李升、张南本、张素卿等人是其中之佼佼者。

赵公祐于敬宗宝历年间(825-827)由长安入蜀，以壁画见称而“名高当代，时无等伦。”其子赵温奇、孙赵德齐均承祖业，并以绘画入仕五代，其一门绘艺影响甚远。

常粲为长安人，咸通(860-874)时入蜀，在寺院中以画高僧像见称。其子常重胤善画肖像，只须一看便可图其形貌。而且重视壁画材料制作选用，能使他画的壁画除“屋烂梁摧之

外，雨淋水洗，终无剥落者。”

范琼在文宗开成年间(836年-840)即享盛名，直到光启末年(888)，仍有创作壁画的记载。他与陈皓、彭坚共同创作寺观壁画二百多间。屋中墙壁所绘各种佛像及天王菩萨高僧与诸变相，“名目虽同，形状无一同者。”他们均宗师吴道子，而被后人认为“傅采拂澹过之。”可见他们在壁画上对色彩与形象处理的匠心。他们均被评为“六法尽美”的画家。

左全为蜀人，驰名于宝历年间(825-827)，善画佛祖、罗汉像，并以绘各种变相见称。他曾将吴道子所描的地狱变相依样画于多宝塔下，并将周昉所绘的水月观音像仿绘于文殊院中，使后来随僖宗入川的、打算将吴道子地狱变相图引进四川的长安画家竹虔自叹迟了一步。他在维摩诘变相中所绘的“楼阁、树石、花雀、人物、冠冕、蕃汉异服，皆得其妙。”可见他是个具有多方面绘画才能的画家。

成都人李升，以善画蜀中山水知名、人称他为“小李将军”，将其与李思训相媲美；他受张璪影响颇深，能“心思造化，意出先贤。”“含毫就素，必有新奇。”

张南本，亦是壁画名家，他于中和年间(881-885)在蜀地画了许多寺院壁画。他善画各种天神，曾创作过各种天神地祇、岳渎神仙、雷公电母、神鬼龙兽、三官五帝等内容的水陆画一百二十余帧，千怪万异，时称之为“大手笔”。他尤善画火，所图明王像后圆光火焰曾被僧人误认为真火而引起惊骇。

张素卿以画道观壁画知名，他平日身着道士服装，落拓不羁。唐末蜀中一带道教兴旺，青城山为道教胜地。修丈人观时，张素卿在丈人观真君殿上创作了一系列道教神仙人物及景观传说的壁画：五岳、四渎、山林、树木诸神灵以及十二溪女等各种神仙，致使“上殿观者，无不恐惧。”对后来道教神仙体系的形成与神仙形象的确立，起了推动作用。

唐末四川地区的壁画繁荣，还体现在寺观壁画的广泛流传、寺观壁画的规模宏大与制作精妙华美上。仅从唐代文献记录来看，成都极为著称的寺院就有大圣慈寺、圣寿寺、净众寺、圣兴寺、应天寺、昭觉寺等。以大圣慈寺规模最大，至五代时仍有九十六个院，殿阁厅堂塔幢等共八千五百多幢，塑像壁画不可胜数。如此规模的寺院壁画，集中了大量名家手笔，加上名人榜题等等。例如颜真卿、李商隐、杜甫等人，均有在寺院画壁书壁的记载。使得这些寺院成为艺术水平极高的文教场所，对后世四川地区绘画艺术的发展产生了较大的影响。

与荡然无存的宫观壁画相比，石窟壁画遗存可谓丰富得多，尽管如此，这些遗存亦不足以表达当年壁画盛况之万一。据史籍记载，隋唐时代的石窟分布几乎遍及全国，除了在魏晋南北朝时代诸佛教中心所开石窟的基础上扩大规模之外，更在岭南、东南、西南与东北等地区广为建立寺庙，只要有条件的地方均开窟造像作画。现在尚存的广西桂林西山等地诸石窟群、云南剑川石钟山石窟、辽宁鞍山市千山禅林等，均于隋唐时期开始开拓，就是新疆、甘肃、陕西、山西等许多著名石窟中，最主要最精彩或数量最多的石窟，也多于隋唐时期开凿。当年在这些著名的石窟寺中可说是“无壁不图”、“无图不妙”的。经历过千余年的沧桑变化，这些石窟中的艺术品，特别是壁画艺术，也大多被毁坏或被后世改造过而难见其当年的风采了。现在已发现的尚能见到的唐代石窟壁画遗存，主要集中存在于新疆地区和甘肃地区的诸石窟中，其中又以克孜尔石窟、库木吐喇石窟、柏孜克里克石窟、莫高窟、榆林窟等最为重要。

新疆地区诸石窟的开凿年代参差不一，最早的当较敦煌石窟为早，但其壁画兴盛及繁荣时期，则在隋唐时期无疑。从



现在发现与研究的成果来看，新疆诸石窟所遗存的隋唐时期壁画分布极广，但主要集中在古“丝绸之路”沿途残存的石窟中，其重要遗存相对集中于由西向东的拜城、库车、吐鲁蕃附近地区，它们在古代分属于龟兹、高昌等西域诸城邦国辖区。其石窟壁画相对形成了有地域特色又不失西域佛画总体风貌的特点，从中不难看出印度与西亚艺术到东土中原艺术的过渡痕迹。

隋唐历史中的西域地区，当时的政治文化变迁是有别于中原的。大体上讲，这个地区的政权经历过三个阶段的变迁。在公元五、六世纪之际，基本上是属于“西域诸国”的独立政权时期，此期龟兹作为独立发展的城邦国家，发展成特殊的地域文化与民族艺术形式。公元648年，唐王朝统一了龟兹，设安西大都护府管理西域军政事务，并统辖龟兹、毗沙、疏勒、碎叶四镇，推行唐朝政令，使龟兹成为唐朝统治西域的政治文化中心与中外文化交融荟萃之处。公元840年以后，随着唐王朝由盛转衰，回鹘政权在龟兹建立王国。虽然回鹘人也崇信佛教，但由于政治、经济等多方面原因，新疆古丝绸之路地区的佛教石窟艺术也由盛转衰而走完了自己的发展历程。新疆诸石窟中壁画的发展变化，正反应了这种历史变迁的总体面貌。

克孜尔石窟位于新疆拜城县克孜尔镇东南七公里处的木札提河北岸崖壁上，依自然环境由山谷西向谷东延伸，并延伸至山后，总体延绵三公里多，现已编号的洞窟有236个，分为谷西、谷内、谷东、后山四个区域，是我国建造得最早的、位置最西的大型石窟群，也是新疆地区石窟遗存中规模最大，保存最好的一处石窟群遗迹。(图38、39)

克孜尔石窟遗存的建筑破坏严重，雕塑几乎不存，其主要遗存是壁画。在二百多个洞窟中，存有壁画者近八十窟，是



图38 克孜尔石窟谷西区洞窟群外景

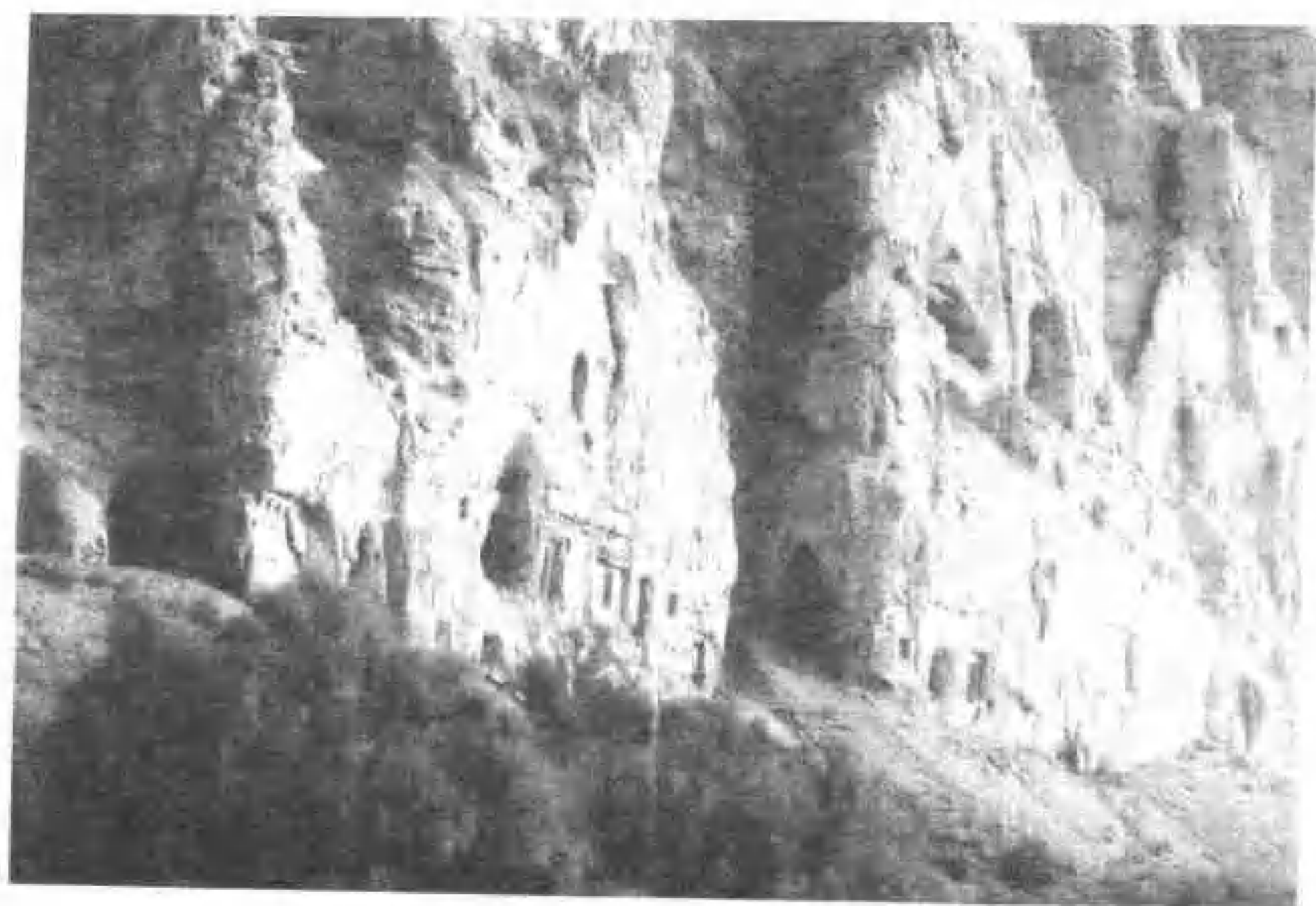


图 39　克孜尔石窟谷西区外景

我国古代西域风格壁画最重要的遗存地，也是隋唐时期石窟壁画最重要的遗存之一。

库车古代属于龟兹之地，气候温和，物产丰富，经济文化发达，又处交通要冲，是印度佛教东渐的首及地区，其石窟艺术形式直接影响了我国内地的石窟开凿。克孜尔石窟作为龟兹石窟的代表，其重要性是不言而喻的。

根据当代研究的成果，克孜尔石窟的壁画艺术，大体经历了四个时期：自公元三世纪末至四世纪中为初创期；公元四世纪末至五世纪末为发展期；公元六世纪至七世纪为繁盛期；公元八世纪至九世纪中为衰落期。相对中国历史来讲，隋唐时期的克孜尔石窟壁画艺术，正是处于由繁盛期至衰落期这段时间之内，已成为最具有成熟龟兹风格的典型艺术样式，并成为影响中原壁画的重要因素，也成为隋唐壁画艺术中最具地域性特征的代表形式之一。处于这个时期的克孜尔石窟壁画遗存在现存有壁画的近八十个洞窟中，大约有六十多个洞窟，占百分之八十以上，尤其是繁盛期的壁画，几乎占全部壁画的百分之六十。其中繁盛期较有代表性的重要洞窟有编号为8、34、69、80、81、100、101、104、110、161、184、186、189、196、199、205、207、212、219、224等窟。(图40、41、42)

随着政治经济的发展变迁，随着大乘佛教的盛兴与库车附近众多石窟与寺院的日渐繁荣，克孜尔石窟自8世纪中开始衰落，9世纪中就完全废弃了。这一时期有壁画遗存的洞窟为107、117、129、135、180、197、227、229等。[3]

与克孜尔石窟的衰落相比，库车附近的库木吐拉、森木赛姆等石窟却先后兴盛，它们继承或发展了克孜尔石窟中形成的典型壁画样式并融合了西渐的中原画风，形成了隋唐时期最有地域特征的佛教壁画风格，即现在一般研究者所谓的



图40 伎乐飞天 克孜尔第8窟



图41　菱格因缘故事画局部图　克孜尔第34窟



图 42 说法图局部 库木吐喇第 14 窟

"龟兹壁画"风格。

距克孜尔七公里的台台尔石窟虽然毁坏严重，但仍有一些洞窟中遗存了一些有典型龟兹风格的壁画。其中第13、16、17窟的壁画便是这一时期中的作品。

库木吐拉石窟位于库车县城西约二十五公里的库木吐拉村，天山山脉南麓、渭干河畔，古籍称为丁谷山。关于该处石窟在《西域水道记》等古籍中已有明确记述。唐代时，该石窟与龟兹首府伊逻卢城近在咫尺，为该城西门外最大的佛教场所。库木吐拉现存石窟群可分为沟口区和大沟区(窟群区)两处。沟口区现存洞窟32个，大沟区现存洞窟80个，壁画保存完整无缺的洞窟一个也没有了。只留下一些残壁塔基或壁面腐蚀的壁画遗迹，残存在48个洞窟中。这些壁画大致可断定为三个时期的遗存：大约为公元五、六世纪的龟兹王国时期的洞窟可以沟口区的20、21、22、23、27、17号窟及大沟区23、33、46等窟为代表；大约公元七、八世纪的安西大都护府时期的洞窟可以第34、50、58、63和11、14、15、16、73等窟为代表；公元九世纪及其后的回鹘时期的洞窟可以第10、12、38、45、75、79等窟为代表。

故属古龟兹地域的、现在已进行了保护与研究的石窟壁画尚有森木赛姆、玛札伯赫、克孜尔尕哈和现属新和县的吐乎拉克艾肯等石窟群。吐乎拉克艾肯石窟位于新和县城西南约四十公里处，是现知古龟兹最西端的石窟群。森木赛姆石窟位于库车县城东北四十五公里处，是古龟兹境内现知的最东端的窟群，玛札巴赫石窟在距森木赛姆石窟以南八公里的克日什附近，克孜尔尕哈位于库车县城北十二公里处，是现存的位于县城最近的一处石窟群。从这些石窟群的分布可不难窥见古龟兹佛教石窟艺术的繁荣状态。目前，这些石窟遗存亦毁破严重，大多数精美的古代壁画也只剩下斑驳不全的

原书缺页



图43　天人与供养人像　森木塞姆第24窟



图 44　菩萨说法图局部　克孜尔尕哈第 14 窟



图45 龟兹贵族供养人像 克孜尔尕哈第30窟

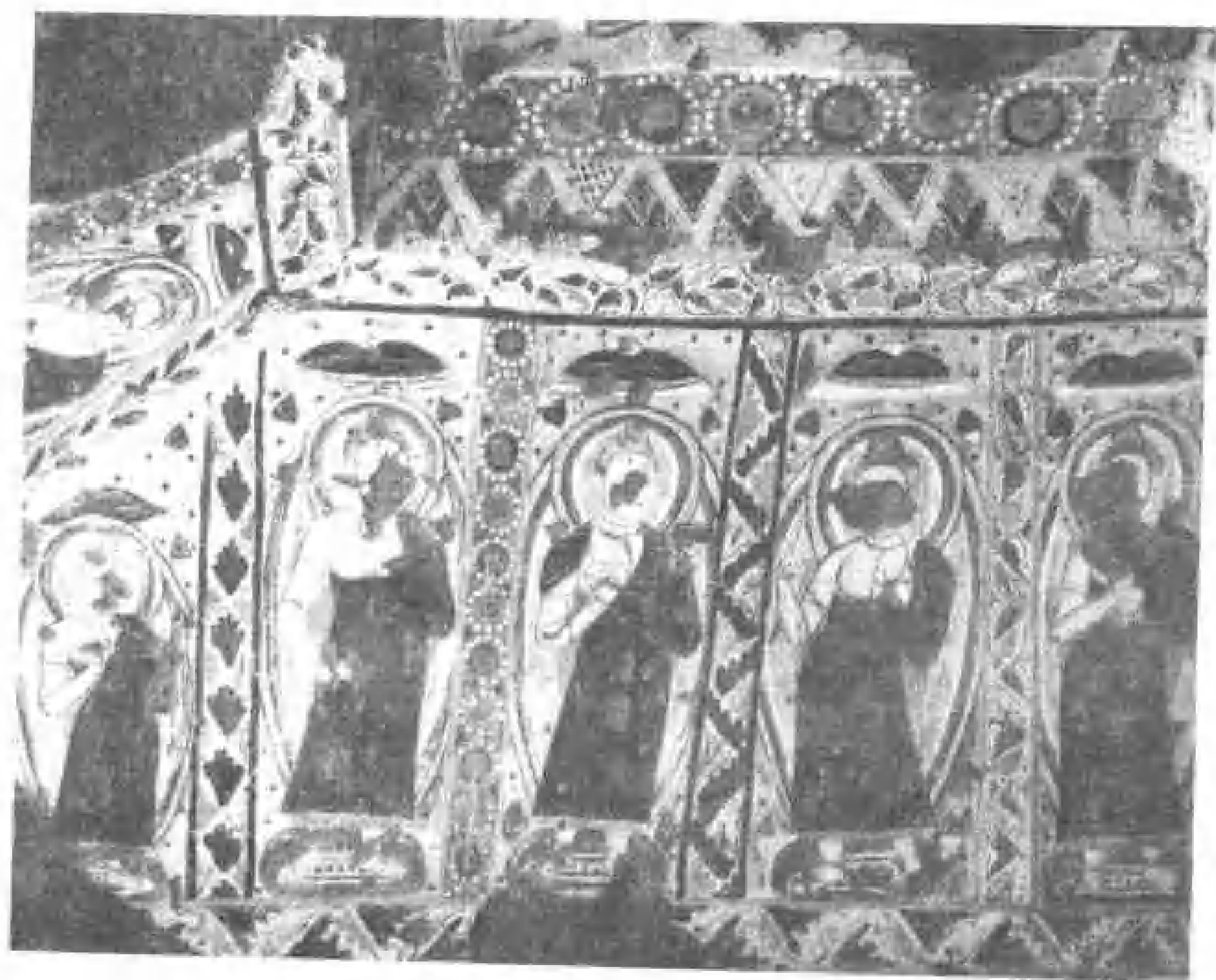


图46　立佛像　吐峪沟东区第4窟

2、12、38窟，胜金口第3窟、七康湖第4窟，伯孜克里克第16、17、18、69等窟；相当于晚唐及其后的回鹘时期的有伯孜克里克第20、14、31、33、39、41、82等窟。[5]所有的这些吐鲁蕃地区的古高昌石窟，向我们展示了中国古代佛教壁画的又一处具有地域风格与民族特色的遗存，是研究中国绘画的形成、发展的重要史料。

属于隋唐时期最重要的石窟壁画遗存、最重要、最集中之处，便是举世闻名的敦煌石窟了。

根据当代敦煌学的研究成果，属于隋代的遗存之洞窟有一百多个，壁画保存完好的有八十个，其中较为典型精美的有第204、244、276、302、419、420、423、427、305、390、393、282等十余窟。唐代石窟遗存则现存228个，几乎占了敦煌现存有壁画塑像的石窟总数492个的一半。从美术史的研究的角度来看，许多重要的题材与技法在这些洞窟中都有充分的表现，有些洞窟成为精美绝伦的艺术宝库。联系当代美术史与敦煌学的研究成果，较为重要的唐代壁画遗存洞窟有近百个，其中初唐时期的第375、322、220、431、329、321、323、331、334、71、282、71、205、372等窟，盛唐时期的第217、205、45、320、445、23、39、79、103、171、113、172、31、194、148等窟；还有中唐时期的：197、112、158、159、154、220、231、237、321、360、361、365、468等窟；晚唐时期的：9、12、14、17、18、85、138、156、161、196、345等窟均当属最为精美重要的唐代石窟壁画遗存。此外安西榆林窟亦有一些唐代石窟壁画遗存。(图47–54)

沿着河西走廊向东，亦错落分布着不少古代石窟壁画遗存，其中较为著称的有敦煌附近的东、西千佛洞，肃北的五个庙，玉门昌马的下窨，肃南的文殊山、金塔寺、马蹄寺、千佛洞，武威的天梯山，武山的水帘洞、拉梢寺，甘谷的大像



图 47　回鹘王侯家族群像　伯孜克里克第 25 窟



图 48 贵妇礼佛像 伯孜克里克第 32 窟



图 49 菩萨 敦煌第 420 窟

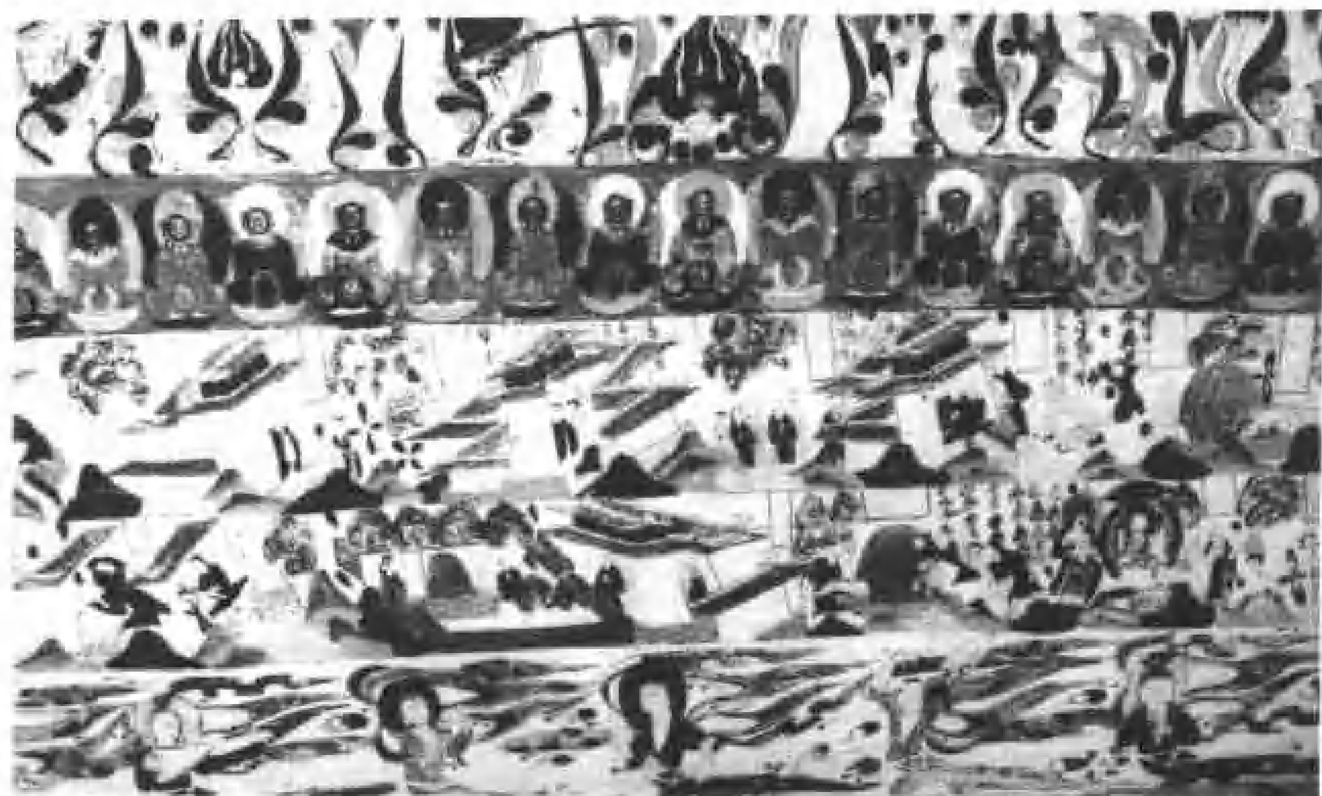


图 50　微妙比丘尼缘品（部分）敦煌第 296 窟



图51　乘象入胎　敦煌第375窟



图52　阿弥陀经变局部　敦煌第220窟



图53　反弹琵琶　敦煌第112窟



图 54　文殊变局部 · 伎乐　敦煌第 159 窟

山，泾川的王母宫、南石窟寺，庆阳的北石窟寺，合水的莲花寺，永靖的炳灵寺，天水的麦积山等等，这些石窟除了像炳灵寺、麦积山等大型窟群外，大多已毁破不堪，或是经后世重修补绘，或者其主要遗存分属隋唐以前的石窟开凿时期的北朝时代，以及后来的元、西夏时代。其中属于隋唐时代石窟壁画遗存的，只有以下几处：属于隋代壁画遗存的有炳灵寺石窟第8窟、麦积山石窟第5窟的壁画；属于唐代壁画遗存的有炳灵寺石窟第29、11、134窟壁画、麦积山石窟第5窟壁画等。

这些石窟壁画遗存虽然无一例外的是属于佛教宗教场所的装饰，有着特定的形制与题材要求，但它们却极为丰富地保存了隋唐绘画的实际风貌，向我们展示了那个时代绘画的一隅，这是任何文献描述都不可取代的。

作为绘画遗存的重要方面的墓室壁画，在古代文献记述中是最不受重视的。关于隋唐时代墓室壁画的记述，在古代文献中基本上属于空白。这大抵上有两个原因：一是中国古代墓葬制度是具有严格礼仪规范的，这种严格的礼仪规则使得陵墓的构筑成为一种只有时代规则而不具有其他审美活动功能的模式，更不像宫观寺庙石窟壁画那样成为社会文化活动的中心。换句话说，墓室壁画是不为生人所能常见的，这决定了它们在典籍中不受重视的地位。另一方面是，墓室壁画的绘制与墓室建筑总体上是由统一的匠作机构完成的，它不像其他壁画那样，会吸引不少的名流画家为其创作粉本，它亦没有丰富的如佛画中经变故事似的内容供画师们去发挥，也很难想像那些以此为生的工匠们在严格的墓葬规则中会冒着危险去创造出可能违背规矩而开罪的新题材与新样式来。因此，这类壁画自然也不会被历代的文人们所重视而著录。这样，使得这部分壁画遗存只有在当代考古发掘中才得见天日，

并为美术史家们所重视。

自本世纪中叶以来，在山东、山西、陕西、宁夏、新疆、广东、湖北、吉林等地，发掘清理了一批隋代、唐代或相当于隋唐时期的渤海国、高昌国时代的墓葬，发现了许多这个时期的精美墓室壁画。[⑥]其中比较重要的隋代墓室壁画遗存有：山东嘉祥英山徐敏行夫妇合葬墓，宁夏固原史易昭墓。比较重要的唐代墓室壁画集中在陕西省的有三原李寿墓，长安郭杜镇执失奉节墓、礼泉昭陵陪葬墓郑仁泰墓及阿史那忠墓，西安南郊羊头镇李爽墓，富平献陵陪葬墓李凤墓，咸阳东北郊苏君墓，乾县乾陵陪葬墓唐懿德太子墓、章怀太子墓、永泰公主墓，长安南里王村韦泂墓，咸阳底张湾万泉县主薛氏墓、张去奢墓、张去逸墓，西安东郊薛莫墓、冯潘州墓、苏思勗墓、雷府君夫人宋氏墓、姚存古墓、梁元翰墓、高克从墓、西安高楼村高元珪墓，咸阳底张湾郯国大长公主墓，西安西郊杨玄略墓等。此外，尚有湖北省郧县唐嗣濮王李欣墓，广东省韶关张九龄墓，山西省太原金胜村唐墓及董茹庄唐墓等。在新疆地区，著名的吐鲁番阿斯塔拉古墓群中第38号墓、216号墓，也是最著名的有唐代墓葬壁画遗存的墓葬遗址。此外，吉林省延边朝鲜族自治州和龙县渤海贞孝公主墓壁画，也是相当于唐德宗时代的公元八世纪末的壁画遗存。(图 55、56)

另有一类被当代人称之为“石刻线画”的作品，实际上是指刻于碑石或石棺、石门表面的绘画作品。最初，这些作品属于器饰或规仪范畴，亦有多种雕刻手法，后来，随着绘画笔法的发展，便出现了以刀代笔而刻成的“石刻线画”作品了。它们主要刻在一些大型石材的平面上，具有很强的绘画性，并具有壁画的性质与功用。这类作品的遗存物大量是一些墓道、墓室中门楣或石壁上的石刻，以及棺椁、碑石上



图55　备骑出行（部分）唐



图56 女侍 唐



的石刻，还有一些残存的石窟、石经中的佛画石刻。隋唐时期，石刻线画处于由“纹饰”过渡到“绘画”的时期。隋代所遗存的石棺，其刻纹多是以“四神”纹样为主，但杂以佛物莲花等纹，而汉魏以来的飞仙人物已逐渐消失了。唐代的石刻线画遗存物中，较为精美的有龙塑三年(663)的《道因法师碑》座上的人物画、北京云居寺石经边首所刻的佛像与佛画、以及西安等地出土的一些佛座、各地佛寺散存的石构件上的石刻佛画等。此外，在发掘的许多墓葬中，特别是皇亲贵戚之大墓中的石椁、墓志上，都有水平极高的石刻线画作品，尤以人物与花草见称(图57)。这些作品刻工精美，但大体上保持着与同时代石窟壁画或墓室壁画相同的式样与绘画水平，可作为唐代壁画的补充与参照。

从这些墓葬壁画与石刻线画的遗存来看，不同地区的墓葬壁画与石刻线画有不同的风格。相对来看，更多的是人物服饰、衣著、器物等各方面的区别，这与墓葬壁画的总体要求是相符的。从美术史的发展角度来看，陕西地区的唐墓规模较大，内容丰富，绘制水平较高，程式性较强，也较为精美；其他地区的则较为活泼，有些内容是较为罕见的。这些墓葬壁画与石刻线画大抵都有较为确切的纪年，它们是研究唐代绘画的最可信的珍贵资料，也是古代画史中有关壁画及卷轴画记载的重要补充和佐证。

三、墓室壁画的多种样式

一般来讲，宫室壁画、寺观壁画与墓室壁画是中国古代壁画的三大类型，前者多与日常社会生活的居宅以及政教方面的学宫或纪念性建筑有关。因此，这类壁画的题材不但具有传承的题材与道德观念等准则，也有着极丰富的社会内容



图 57　道因法师碑座　唐



与时代所崇尚的审美要求。它是壁画中最为丰富多样的一类，但它又最难于保存，故而亦是文献记载最多但遗存极少的一类。现在所遗存的隋唐壁画中，数量最多、成就最高、最能代表隋唐绘画水平与发展过程的，只有原来属于寺观壁画范畴的石窟壁画了。石窟原是石窟寺的组成部分之一，是相对来讲更具有宗教修行用途之场所。故而，石窟壁画具有更为集中典型的宗教题材，反映出宗教的认识与发展。在隋唐石窟壁画中，可以从题材的丰富与变化上反应出佛教与隋唐社会生活的诸般联系，以及佛教文化在中国发展的部分情形来。后者只用于墓葬并适应于时代文化中墓葬观念的要求，故而题材与样式均较为相似、单纯，加之墓葬形式作为社会文化规则，既有特殊的位置又有较为恒稳的格式，故而其绘制方式亦较少变化，题材基本上是属于一脉相承的天上、人间、地府之诸般观念与形象的表述，以构成墓主人死后的生活空间。故总的来讲，其题材相对单纯统一，许多造型与描绘具有统一模式，大多数可称之为壁画精品的作品，多数在一些王公贵胄大墓中的墓道壁上。

从现存的壁画遗存上看，在墓室壁画中的题材，大致可以分为以下几类：

表示天上的星相图与表示四方神灵的四神图，是传统墓葬中的重要题材。这类题材的绘画在隋唐墓室壁画中相对减少减弱，较少生动的描绘，多以金乌、蟾蜍、银河、星斗等已成定式的描绘表示日、月、星辰、河汉，以固定的青龙、白虎、朱雀、玄武形象来表示四方神灵，是墓室壁画中最程式化的图像型绘画部分。

表示人间情境的题材在隋唐墓道壁画中得到了加强。这部分题材包括环境营造与各类典型的社会生活题材。环境营造主要是各类城阙、楼阁、佛寺、道观、庭院，或者直接画一些斗拱、柱、枋、平棋图案等装饰，以及屏风、床榻等家具。典

型的社会生活场面有农耕、放牧等生产活动；猎骑、架鹰、驯豹等狩猎场面；还有各种步行仪仗、车马出行、骆驼载架等出行仪仗铺陈；再有就是各类官员、侍从、宾客、乐舞、马球、宴乐等与墓主人有关的日常生活场景。这些题材从不同角度反应墓主人的身份、日常生活与唐代社会对社会生活的追求。

隋唐时期的墓室壁画，因题材变化大致可分为三个时期，隋至唐中宗时期的墓室壁画，突出表现墓主人生前的仪仗出行及狩猎活动，同时也表现日常家居生活和宫廷活动的各种场面。例如：李寿墓墓道东西两壁的狩猎图，懿德太子墓中的宫室图以及永泰公主墓、章怀太子墓等墓道中的各类型的仪仗队，章怀太子墓中的马球图、礼宾图、侍女图、观鸟捕蝉图等，都是这一时期墓室壁画的典型题材与代表作品。

自唐睿宗至唐玄宗时期的墓室壁画，狩猎与仪仗出行题材减少，而日常家居生活题材突出，各种男女侍从形象增多，这与该时期唐代社会和缓优裕稳定且庄园经济发展的生活情景是相一致的。此期墓葬中的苏思勗墓、高元珪墓、雷府君夫人宋氏墓，万泉县主薛氏墓等墓中的乐舞图，以及侍者图，均是这时期墓室壁画中有相当代表性的。自唐肃宗至晚唐时期的墓室壁画，更加着重表现各类家居生活题材，而狩猎出行场面的题材则几近绝迹。除了各类僮仆、马夫、侍众之外，饮宴等题材具有很浓的家居生活气息，并且继承了北朝后期在墓室中好画屏风的传统，这对中唐以后的花鸟画发展有一定的促进。此期墓葬中梁元翰墓、杨玄略墓、以及新疆吐鲁蕃阿斯塔那墓葬群中第 38 号、217 号唐墓中的屏风，是此期唐墓壁画遗存中的精品。

我们不难看到，在这些墓室壁画之中，匠师们对于现实生活的描绘是生动而细腻的。虽然在墓室壁画中画墓主人的

现实生活情景是自汉代以来已成定式的做法，但在隋唐墓室壁画中，这种描绘已不再是叙述某一种生活情形，而是在展示这一生活中的各类人物，揭示出他们的思想感情。

出行是墓室壁画的主要题材之一，但在隋唐壁画中，这类题材被处理得有声有色。在隋代徐敏行夫妇合葬墓中，画师们绘制了一组奏乐、备骑出行的仆从。他们的姿态表情生动，特别是牵马的侍从，肩搭长巾、侧目而视，似在等待出行的主人，而他所牵的马匹，也表情生动，前腿伫立，后臀收紧，并抬起一后腿蹬地，似乎已急不可耐。类似这样细微的描绘，在已发掘的隋唐墓室壁画中是为数不少的。在唐代李寿墓墓室壁画中，绘有场面宏大的《骑马出行图》。图中描绘了二十四匹马，四十八个人。虽按一定的规仪列队待发，但人马之神情丰富生动，勒缰等待的骑士与扬尾蹴蹄的马匹交相呼应。而在章怀太子李贤墓内的《狩猎出行图》中，更是描绘了五十多个骑马人物以及骆驼、鹰、犬、猎豹等，并衬以远山近树，场面宏大，全图长度超过12米；布局极有章法，人物互相呼应，马匹有聚散缓急。既突出了中心人物，又概括了整个场面，将皇亲国戚们狩猎的活动描绘得有条不紊又紧张热烈。这类描绘唐代现实生活的巨大画卷，是墓室壁画中最精彩的作品之一。(图58、59)

对现实人物的精细刻画，还表现在人物各自活动的安排以及他们生动的表情描绘上。隋代史射勿墓壁画中，在武士描绘中，选择的是宽袍大袖的衣饰，只是通过持剑的双手、怒张的虬须以及眉目表情来表现的，特别是眉头、眼角、眼眶、眉梢，可看出在用笔上的熟练及表现人物的成功。在唐代永泰公主李仙蕙墓的壁画中，画了多处与真人几乎等大的侍女。特别是前室东壁保存着一幅由十六名宫女列队相向而行的《宫女图》，每个人的神情描绘都不同，虽是队列却又攒三聚



图58 狩猎出行（部分）唐



图59 礼宾 唐

五、相互顾盼、款款而行，安静而有变化，可见唐代画师们高超的布局能力与造型能力。在懿德太子李重润墓壁画中的侍女与内侍，姿态与表情多样，他们或执扇，或逗犬，或垂目或回顾，亦有异曲同工之妙。而在章怀太子墓壁画中的宫女，则更加生动活泼，嬉戏游玩，观鸟捕蝉，几乎成了一幅描绘宫苑生活的图画了。即使对于按程式布局的仪仗、使臣等人物之描绘，在布局与人物表情上亦各具匠心。在章怀太子墓室壁画中的仪仗描绘以及客使吊唁场面描绘中，人物的表情、姿态与背向都处理得十分精细。在《客使图》中，三个中国文官背向各异，似在交谈；而三名外国使臣则有聚有分，装束各别，表情肃穆中而又神情各异。确为不可多得的人物画精品。(图60、61、62)

与前代相比，甚至于与后世墓室壁画相比，唐代墓室壁画对于社会现实生活的描绘能力是全面而深刻的，在章怀太子墓中画有《马球图》，懿德太子墓中画有《驯豹图》、《架鹰图》等，这些场面的描绘均是空前绝后的，它们既是唐代宫廷贵族生活的真实写照，又是画师们描绘能力的展现。此外，在新疆等地的一些墓室中，还发现了一些画成屏风样式的壁画，其中有人物也有场景，最难得的是在阿斯塔拉唐墓中还发现了以花鸟画作为屏风的壁画，其中花草上有有一定的描绘程式，但各种禽鸟生动传神或成双或育雏，特有情趣，实为难得。它们反映出一般画工的高超水平。总之，无论是宏大的场面还是细微的情节，在唐代墓室壁画中均表现得有声有色，丝毫没有那种刻板的墓葬规仪所制约下的单调与草率。而正是那个时代画师们活泼泼的创作心情的反映，正是这些高超而充满生活情趣的墓室壁画，才无愧于那个繁荣向上的时代。



图60 女侍（持扇） 唐



图61 女侍（观鸟捕蝉） 唐



图 62　六屏式花鸟（部分）唐

四、石窟壁画的伟大成就

石窟壁画是佛教传入中国之后才出现的，是佛教宣教活动的产物。但作为中国宗教壁画之一，它又是至关重要的与影响最大的。实际上，中国后来的一切宗教仪式与宗教画的基本样式，都或多或少受到佛教的影响甚至以佛教样式为基本样式而作局部改换或选择形成的。隋唐时代是中国佛教壁画发展至最高峰的时代，它所形成的样式成为中国佛教的表率，成为中国佛教艺术的样范，也成为后世中国其他的宗教在艺术表现手法上的基本规则。

石窟壁画展示了中国佛教绘画样式的形成过程。特别是在敦煌石窟中集中体现了中原与西域佛教的交融与变化历程，以及后来成为中国样式的那类经典的宗教绘画样式。而在新疆地区的诸石窟遗存中，虽然也有相似的情形，但更多地体现出最终形成的地域风格，这种风格成为中国佛教艺术兼收并蓄的养分，为中国式的佛教壁画样式的最终形成增加了更丰富的内容。

石窟壁画风格的变化主要与题材的发展变化以及石窟寺建筑的形制变化有直接关联。从根本上讲，中国样式的确立，就是选择出中国文化所能接纳的佛教题材，转化成一种中国人乐于欣赏的造型样式，放置于中国式的建筑之中。魏晋南北朝之际，这种发展与选择趋势已十分明显，但更多地体现出一种变化过程，显示出一种学习、接纳和选择。例如，小乘佛教向大乘佛教的转化，对维摩居士的特殊感情与表现方式，“曹衣出水”、“凸凹法”之类的造型样式与表现手法，石窟形制由中心柱式转化为穹顶、坡顶和覆斗顶等等，都是这方面的典型表现。而隋唐时代，则在总体上更表现出一种全面改变和创造，表现在更加敢于以佛教的原则来创造出一种新的

佛教文化样式来。例如：大乘佛教的全面重视，禅宗的发扬创造，西方净土的诠释与维摩居士的“归宗”，“吴带当风”与“中国菩萨”的表现手法与造型样式，宫廷样式的佛寺建制之确立，楼阁式塔的普遍出现以及厅堂式石窟的定型完善等等，正全面表现出这方面的成就来。隋唐石窟壁画也同样表现了这种变化。

石窟壁画的题材，从总体上讲离不开佛教的要求。具体看来，它们又可以细分成佛像画、故事画、经变画、供养人画像以及图案装饰五大类别。虽然在不同时期中，各类题材中的内容有不同的侧重和一定的变化，但在总体上，这五类题材是相对稳定与统一的。在这五类题材中，佛像是相对来讲最为稳定的；而图案装饰是最容易与时代要求与建筑形式变化相适应的，供养人画像最具有具体标识功能并反应出不同时期现实人物的描绘要求，而故事画与经变画可说是佛教壁画题材中最丰富、最生动的部分，它们的内容取舍、形象的选择、形制的变化更能从审美情趣与艺术手法上体现出时代的特征来。

在新疆地区的诸石窟壁画遗存中，自隋唐开始，所展示的主要发展脉络是，汉式佛教风格的壁画逐渐形成，并且形成了有强烈地域文化特征的表现形式。从题材的总体发展上看，除了佛教题材的丰富与变化之外，最重要的特征便是各类佛传故事与佛经故事的题材更加丰富多彩。一些题材成为突出的表现对象，特别是因缘故事逐渐增加，降伏魔众与外道的题材亦逐渐加重。这在克孜尔石窟、森木赛姆石窟与库木吐拉石窟中都显示出相似的情形，而到了唐末之际，除了千佛、化佛等题材大量重复涌现之外，其他题材均骤然消失，新疆地区的石窟壁画也随着走向衰落。在新疆地区的石窟壁画中，最有特色的是具有古龟兹和高昌特色的各种佛传故事

画和供养人像；画在菱格形构图中的故事画中，人物与动物都描绘得生动有趣，各类身份的供养人像也描绘得细腻写实。此外，有不少场面较大的佛传故事，其中人物、武士都具有西域的地域特征，构图与用色有别于中原绘画风格。穹形窟顶的菩萨像和佛像衣饰华美、体态丰满、姿势多动、眉目佻达，有一种异域情调，是融合了印度佛画与古波斯艺术特色同时也接受了中原影响的地域性风格。可惜许多精品散佚国外，成为各国博物馆的珍藏，所余的精美作品已不多了。

敦煌石窟壁画最能代表唐代石窟壁画的风格变化与水平。在敦煌石窟壁画遗存中，各类型的题材表现都形成了完善的体系。

唐代壁画在佛像处理上的成就是，基本摆脱了印度佛像造型的影响，创造出了以唐人为典型的，平和安祥的佛，并根据不同的需要，创造出众多的菩萨、天神、弟子与鬼怪的形象来。特别是众多神鬼的形象以及佛弟子的形象，更多具有现实人物的表情与姿态，为后世中国宗教壁画的发展，提供了多方面的借鉴。(图 63)

在供养人的描绘方面，隋代仍较多保持着南北朝时期的装饰化效果和程式化手法，大多画于石窟下部，但已出现一些活泼的场面，画上一些随从或车骑描绘不工细，但表现较自由，神情亦生动。到了唐代，总的发展趋向是更为写实生动，注意身份刻画与气度表达，描绘精细、神态多样，特别到了中晚唐之际，供养人画像甚至有超过真人大小、衣饰多为当时装束。这些作品在当时都属于肖像画的范畴，许多作品的技巧与传神手法，直追流传的名家画迹。也有更多表现礼佛或仪仗的场面，描绘在门楣上方或侧壁下方，虽不是供养人造像，但确是现实人物场景的描绘，例如，156窟著名的《张议潮统军出行图》及《宋国河内郡夫人宋氏出行图》、202窟



图 63　东方天王　敦煌第 98 窟

的《帝王出行图》均可称这类绘画的精品。

装饰图案的变化亦较大，早期佛教中的佛物，已化成了中华民族的纹样，尤其是石窟中天棚上藻井与平棋的绘制，变化丰富，色彩艳丽。既与莲花、宝相花、祥云等有形象与观念上的联系，又形成了图案构成的多种技巧。此外，龛楣、门框、独立绘画的交接处，多种组合的纹样也随处可见，常见的花草、鸟兽云气也会成为纹饰的构成部分，将整个石窟交织成一个美妙的色相世界。(图 64)

在众多壁画中，最有代表性的作品，大多是属于故事画和经变画。隋唐画师们，在这方面的成就亦最为巨大。

隋代石窟壁画中故事画已显出衰落之势，内容相对集中在一些佛传故事和因缘故事的片段中，多以单幅和连环组画的形式绘成，更多强调了故事的曲折和丰富，有绘画的技巧，但在绘画结构与突出故事主题方面已不及早期佛画中那样生动活泼和富于变化，并且失去了早期作为主体画的地位。而随之兴起的，是作为佛经“变相”的经变画内容开始丰富起来，除了图解佛经中的教义，还包含了对一些故事情节的描绘，结构也越来越丰富，篇幅也越来越宏大，一种新的中国式的佛画形式开始产生。(图 65、66)

到了唐代，故事画在形式和内容上都发生了变化，许多与“苦修”有关的故事画逐渐消失，初唐时只剩下了佛传故事中的典型场面了。其后，又出现了许多经变的故事题材，甚至将“张骞通西域”这类历史故事题材亦绘于石窟壁画之中。盛唐之后，独立的故事画一度中断，直到晚唐之际，吐蕃占领敦煌，善事太子入海，萨埵太子饲虎等少量故事画题材才又以屏风画的形式再度出现。但仅只画在龛内塑像身后龛壁上，几乎不被人查觉了。

唐代最主要的壁画是经变画，这是一种以一部佛经中的

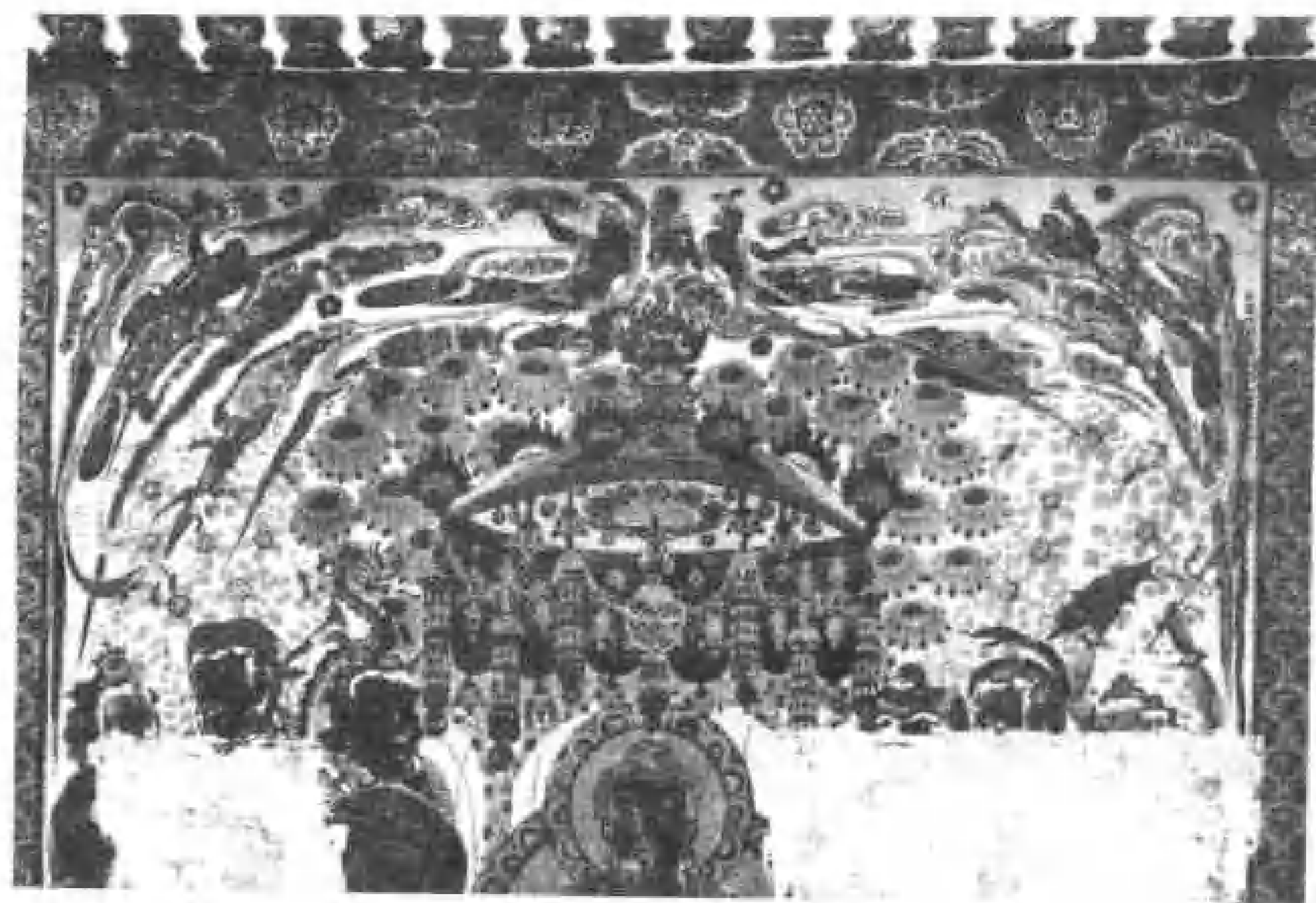


图 64　阿弥陀经变局部　敦煌第 320 窟



图 65　萨埵本生与福田经变　敦煌第 302 窟



图66 法华经变普门品 敦煌第302窟

内容作一幅画的作品，是唐代石窟壁画中最主要的题材。唐代的画师们继承隋代出现的经变画形式，以佛经为依据而“各骋奇想”，融入各种佛经中的情景、故事，以众多的各种佛像、人物、场景来描绘出通壁巨制的作品，使这类经变画成为中国佛教艺术的新创造，并且在创作过程中完成了经变画的模式，对后世中国画与邻国的佛教艺术都产生了较大影响。

经变画的主要种类有许多种，在不同的时期中，有相对的侧重。隋代的经变只有“西方净土变”、“法华经变”、“弥勒经变”、“维摩诘经变”、“涅槃经变”、“药师经变”等数种。到初唐之际流行的经变主要有“阿弥陀经变”、“弥勒经变”、“观无量寿佛经变”、“维摩诘经变”、“法华经变”、“涅槃经变”、“宝雨经变”、“地狱变”数种。到了盛唐时期，各种经变画已有十七种之多，而数量最多的则是“观无量寿佛经变”(即“阿弥陀经变”或“西方净土变”)、“法华经变”、“弥勒经变”数种，宣传“因果业报”与“极乐净土”仍是经变画的主题。中唐时期，最常见的经变仍然是以上那几种，但“东方药师变”的数量骤增，并新出现了“金刚经变”、“华严经变”、“楞伽经变”、“报恩经变”、“金光明经变”、“天请问经变”与“梵天问经变”七种。晚唐的经变画，不但题材日益丰富，且数量亦增多，除了各种原有的经变画题材之外，又增加了“报父母恩重经变”、“劳度叉斗圣变”、“降魔变”、“楞严经变”、“密严经变”五种新的内容。从这系列的内容中，我们不难想见隋唐经变画的丰富面貌。(图67、68、69、70)

经变画虽有相对固定的题材与手法，但这些都是经过许多匠师们反复创作修改之后而形成的。在隋唐各个时期的经变画中，有许多可称之为惊世之作，它们不但画幅巨大，而且形象生动、布局讲究、色泽靓丽，它们是我国壁画艺术中的瑰宝。



图 67　维摩诘经变 - 文殊师利　敦煌第 103 窟



图 68　涅槃经变局部·比丘举哀　敦煌第 158 窟

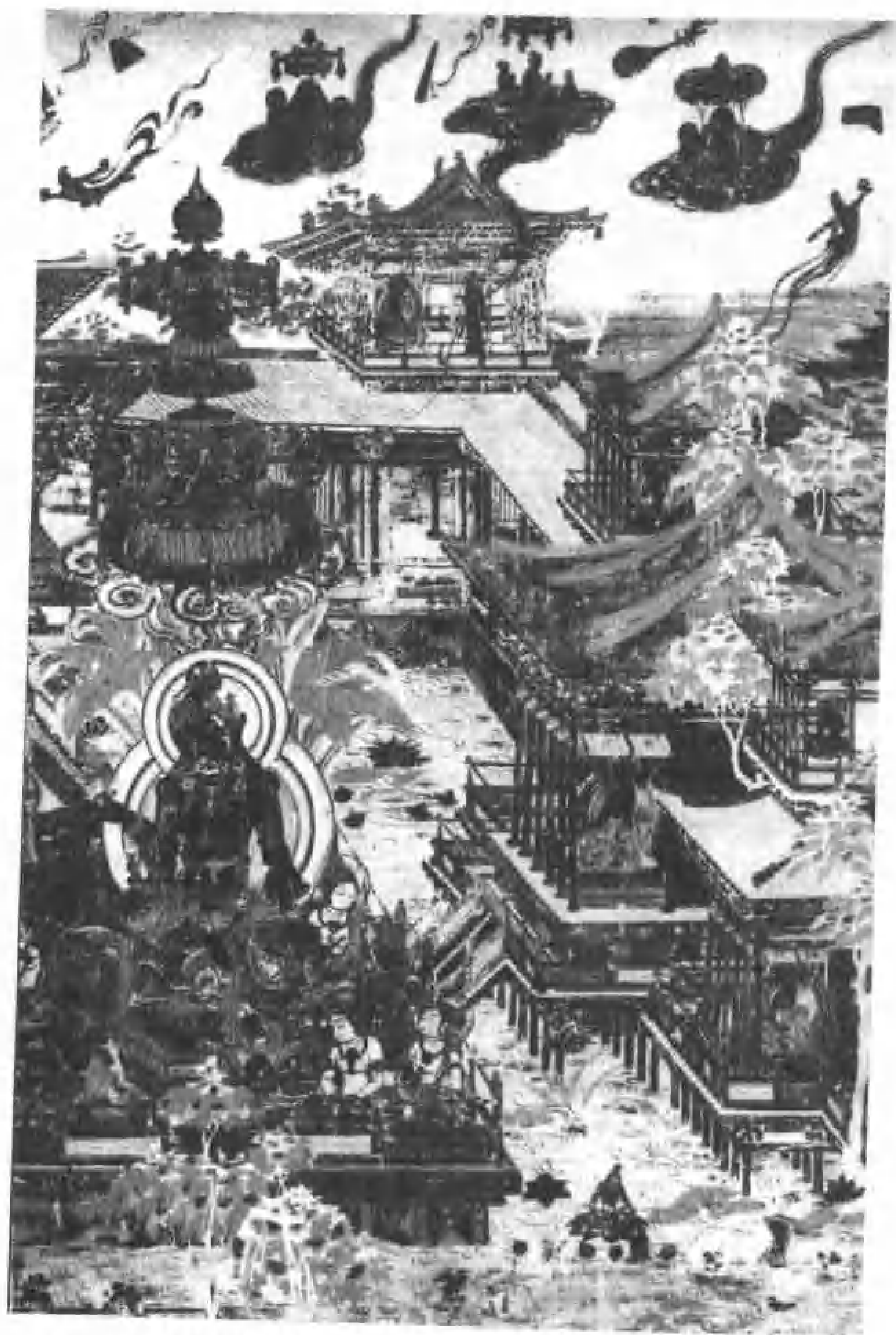


图 69　观无量寿经变局部　敦煌第 172 窟

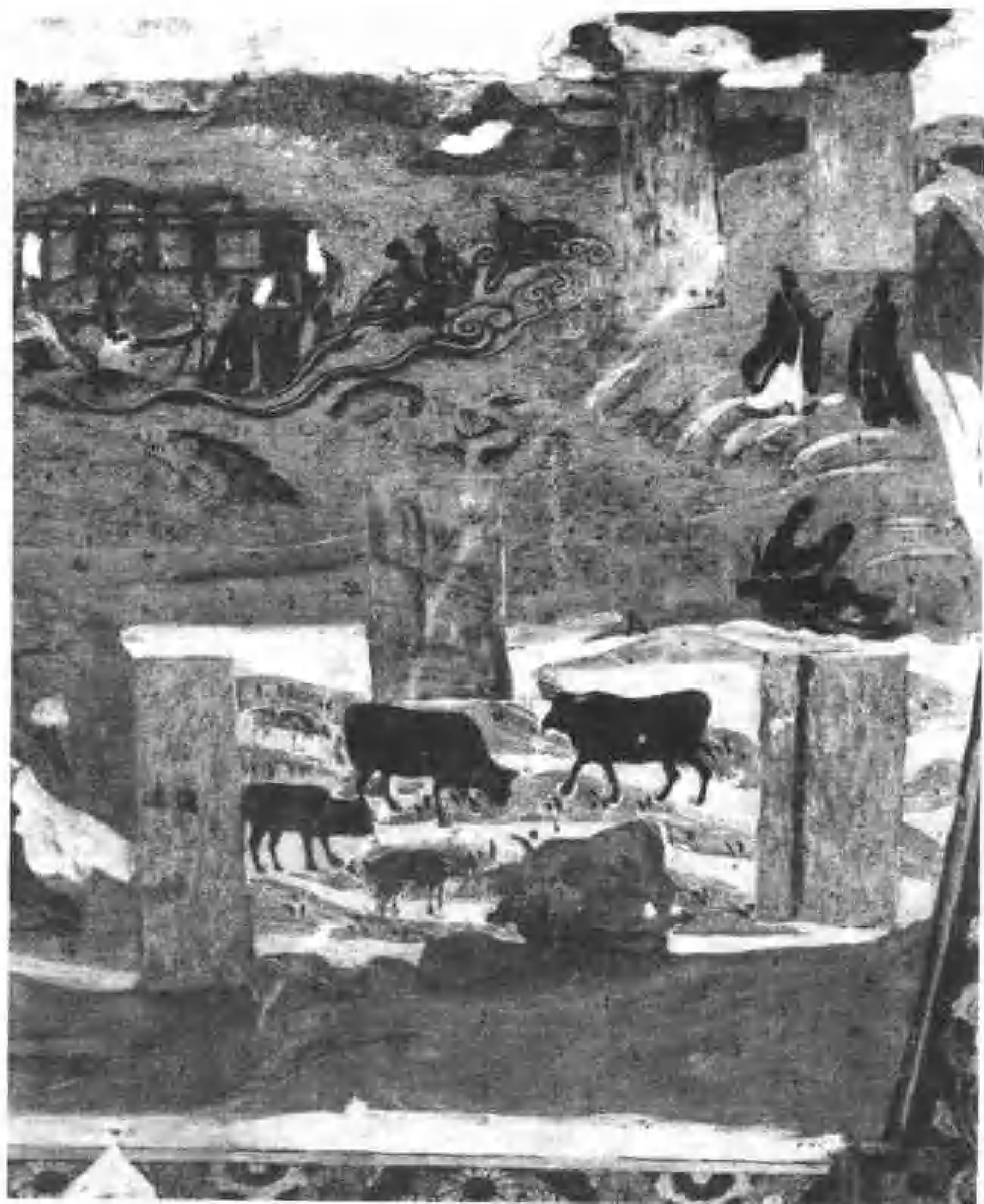


图 70　报恩经变局部・恶友品　敦煌第 148 窟

“净土变”是隋唐壁画中最常见、数量最多的题材。有不少经变是以相似于“静土变”的构图场面绘成的，画面主要描绘想像中的佛国极乐世界。不同的经中所描绘的极乐世界有不同的景致，例如：阿弥陀经描绘西方极乐世界有“七宝池，八功德水。”“池底纯以金沙布地，四边阶道，金银琉璃合成；上有楼阁，金银琉璃玻璃砗磲赤珠玛瑙而严饰之。”等景致，因此，这类作品以场面宏大与细部精美著称。例如220窟初唐时代的《东方药师变》、《西方净土变》(即“阿弥陀变”，又称“无量寿佛变”)、172窟盛唐时期的《西方净土变》等，均是这类题材的妙构佳作。另有一类经变画以描绘佛经中的教义为主，如“华严经变”、“天请问经变”、“楞伽经变”等等，这类经中内容多为抽象的哲学或神学概念，或是某类思维层次及思想状态。例如“华严经”中“七处九会”等内容，为善男信女广开方便之门。这类经变画大抵以各种“说法图”加上不同的场景，或以多种菩萨赴会献宝、观佛礼佛，或以特殊形状的山峦、房屋、草木、乐器、工具等形象排布其间，组成整齐排列的画面。早期的这类经变画杂有许多瑞象与生活场景，显得较为多样。发展到后来，由于缺少生动的形象，特别在形成固定的单调形式之后显得较为贫乏。其中148窟盛唐时期的“天请问经变”画得极为丰美。

还有一类经变画有生动丰富的故事情节及众多的各种人物，通过各种情节或场面来表现出佛教的真谛。许多经变的故事妇孺皆知，许多场面人人都有想像。在这些经变画中，最常见的、最有艺术成就的大约有“维摩经变”、“涅槃经变”、“地狱变”、“观无量寿佛经变”、“报恩经变”、“观音经变”、“劳度叉斗圣经变”等数种。

“维摩经变”讲述文殊师利与维摩诘居士在毗耶离城外旷地上辩理说法的故事，是中国最早描绘的经变之一。东晋

顾恺之首创维摩诘形象。敦煌壁画中的维摩诘形象出现较晚，初唐时期尚画于门楣之上，只有二人相对说法场面，最后发展成具有众多情景、场面，上有天女散花、天花乱坠，下有弟子拥簇、身心安乐，中有妙相环生、皆大欢喜的巨大巨画了。220窟初唐的《维摩经变》、130窟盛唐的《维摩经变》是这两类维摩经变的代表作。

“涅槃经变”讲述释迦牟尼圆寂、弟子举哀的故事。早期有众多的情节场面、相互穿插，后来发展成以卧佛为主、弟子环绕举哀，其他情节或省略或画在周边的表现格式。敦煌壁画的“涅槃经变”画中，有不少举哀的人物，形象生动，表情真实，有极高的艺术水平。

“地狱经变”是人所熟悉的题材，但在敦煌隋唐石窟中较少，只发现绘于321窟前室门南的一堵残壁。仍能看出刀山、剑池、铁城等景象。

“观无量寿佛经变”与“观音经变”都是敦煌壁画中数量最多的题材，绘有“观无量寿佛经变”的隋唐石窟有八十来个，可见其普遍程度。“观无量寿佛经变”的内容主要是以阿阇世王子生前与其父母的恩怨故事为引子(即“未生怨”)，述说了观想佛国世界的各种方法(即“十六观”)，有劝人信佛与宣传宿业的作用。“观音经变”则着重表现观世音菩萨法力无边、济世度人的故事。这类经变画融进了大量现实题材与人物的描绘，能最大限度地发挥作者的创造能力，展现作者高超的技术，是最值得人玩味的壁画作品。敦煌壁画中第431窟中初唐时期分画于三面的“观无量寿佛经变”、172窟内盛唐时代的“观无量寿佛经变”、45窟内的《观音经变》、217、23、74、79等盛唐石窟中的《法华经变》(“观音经变”是其中内容)等，都可说是这类作品中尽善尽美之佳作。

“报恩经变”是中唐时期出现的重要题材，后世最为流



传。实际上"报恩经"是一部集散佚佛经故事的"伪经"，主题乃宣扬与"儒家"一脉相承的忠孝思想，其内容丰富，颇有"佛经注我"的味道。其中"恶友品"、"孝养品"、"论议品"、"亲近品"是最常见的画题。例如第148窟盛唐时期、85窟、156窟晚唐时期的"报恩经变"图中，许多极精美的部分可算作是描绘报恩经的经典作品。

"劳度叉斗圣经变"是晚唐时期出现的最有代表性的经变画。虽然这一题材的壁画在北魏时期已出现，但在隋唐之际几乎绝迹，直到晚唐，才又形成宏篇巨制的作品，内容描绘舍利弗与六师外道首领劳度叉斗法获胜而使外教皈依佛法的故事。一般选取"斗法"作巨大的场面处理。人物众多，气象万千，动静对比强烈，十分引人入胜。以196窟与9窟晚唐时期的《劳度叉斗圣图》最为完整精美。(图71-75)

其他一些各类经变画亦不乏精美作品，正是这些作品构成了精美的中国石窟艺术。虽然宗教艺术的发展，更多与社会生活与政治经济状况有直接关系。例如对某一教派的提倡，某一政权的变更、动乱与战祸，以及政局对社会生活的影响与政权的规限，都能直接导致壁画题材的变化甚至消失。但是应该看到，这些因素只能在壁画艺术家们创造性的劳动中才能转化成壁画这种艺术样式，而且，从绘画角度来看，画师们的继承和变化总是相辅相成的，他们的作品正是许多社会文化变迁的反映与佐证。隋唐石窟壁画的风格变迁，反映了隋唐壁画逐渐走向写实与装饰性结合并形成自身定式的发展历程，也从艺术上展示了中国佛教艺术的创造历程，同时我们也可从中看到隋唐画师们在壁画艺术中的高度技艺与创造精神。



图 71　维摩诘经变局部 · 维摩诘



图 72　涅槃经变局部·驷马车　敦煌第 148 窟



图73　观无量寿经变局部·作乐　榆林第25窟

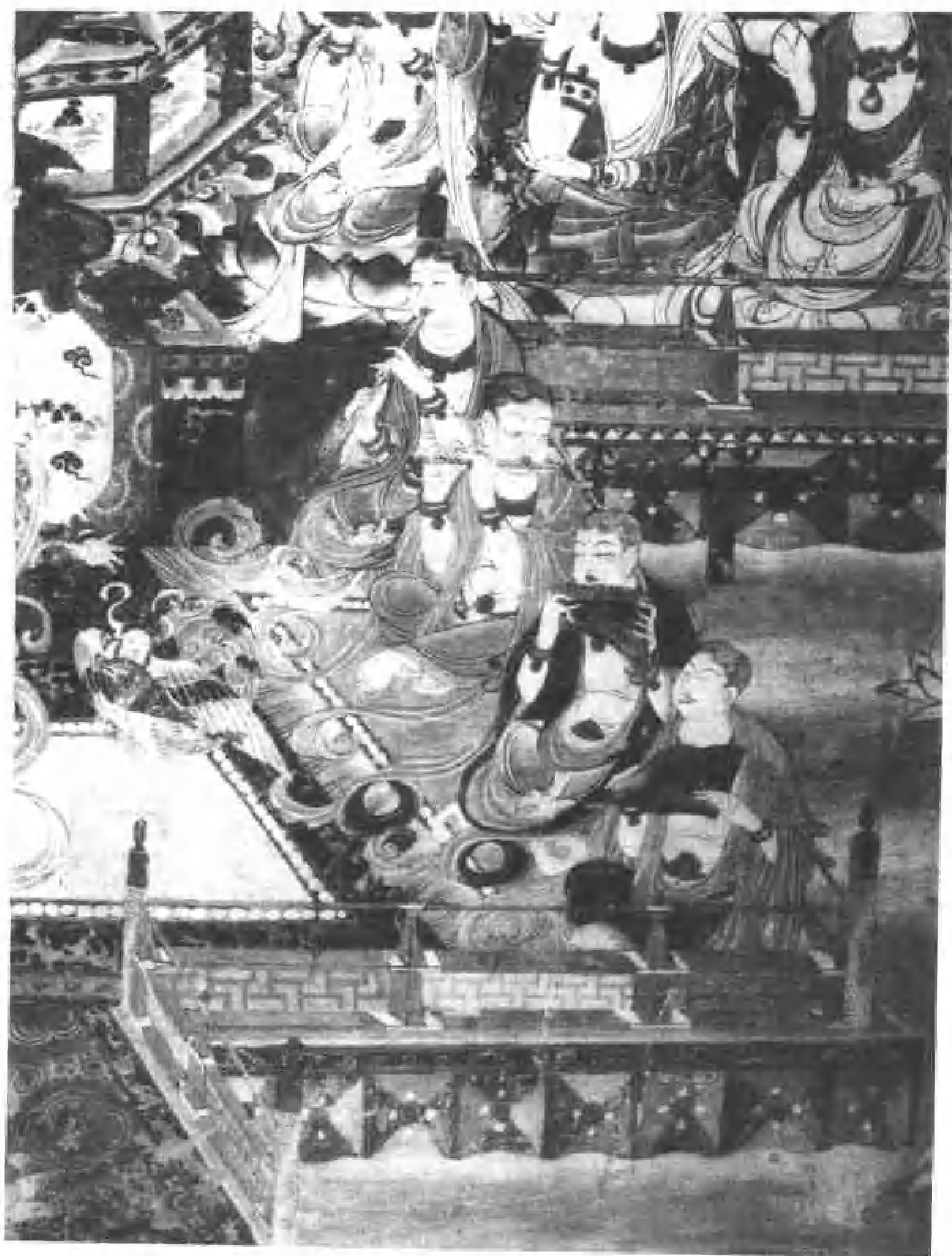




图 74　文殊变局部　敦煌第 36 窟



图75　劳度叉斗圣变·舍利佛　榆林第196窟

五、中国壁画的技巧与手法

①基本技巧的完善

中国壁画发展至唐代已趋巅峰，从绘画的角度来看，其基本技巧已达到无以复加之地步，虽然后世随着绘画观念的发展，中国画在笔墨境界等方面有较大的突破，但是必须看到的是，作为壁画艺术特有的范畴中，已无实质性的发展，并且逐步走向了衰落。

绘画技巧体现在工具材料的完善与形色法式的完善两个方面，特别是对于附属于建筑物、并具有特定的社会文化规范要求，又具有“匠作”特征的壁画而言，则更是如此。当然，这两方面特征是互相促进、互相制约的。只有当它们相互达到了完美统一的高度，又成为能与民族文化各种发展变化相适应时，它才会成为一种完善的体系，成为后世一切基本技巧的基础，唐代的壁画发展，正是完成了这一历程。

中国建筑体系在唐代已非常完善，特别是与壁画有直接关系的宫室与陵墓建筑，无论在形制与规模上，还是建构方式与建筑材质上，都成为定式定制。以木构开间形式拓展的建筑单体与以单体为基本单元的建筑组合方式，给中国壁画的发展确定了以直立画幅平面为主且以横向拓展画面为主的基本发展方向。墓室建筑更是与地面建筑的内部相似，寺庙建筑亦随着佛教的中国化而完成了“三教归一”的历程，成了与宫室建筑基本相同的建筑群落。因此，那些原来绘于穹形窟顶与坡面上的壁画，也转化成了方形平面的壁画。由于中国壁画最终基本上是描绘在方形的建筑平面上，它不像穹顶建筑那样，不同的建筑物因体量的不同，有着不同曲度与不同壁面形状与面积的绘画平面、还有着对壁面材料与工艺的不同处理要求。方形平面更容易形成统一的壁面处理方式，

找到较佳的材料与工艺方法，加上在隋唐时代统一工匠管理制度的形成与完善，隋唐时代中国壁画不但能在确定的方形方面上发展出完善的基本技巧与法式体系，也更容易接受画家们的影响，形成特有的绘画方式与创作程式，形成完善的制作流程。

另一方面，中国绘画的发展也促进了壁画的成熟。唐代许多画家担任着宫室陵墓的设计建造工作，成为工匠组织的最高领导者和管理者，他们自身的绘画创作又为壁画增加了新的内容，甚至成为一种定式定格得到推广。工匠们对于壁画制作的经验与法式，也会在这种官方的组织与推广中成为工艺规则。同时，由于隋唐时代绘画的全面发展，给壁画的绘制提出了最广泛的题材要求与更广泛的功能要求，随着山水、花鸟画的发展，几乎一切题材都成为壁画要描绘的对象，随着社会生活的丰富，壁画更增加了体物、怡情、装饰等方面的功用。因此，隋唐壁画也会在追求多种题材与多种手法的表现中愈加完善。

从现存壁画遗存来看，几乎所有壁画所使用的方法都可以在唐代壁画中找到。除了各种勾填晕染等描绘手法外，利用石色、粉色造就的“沥粉”，利用雕塑手法造就的“影塑”，利用其他材质镶入的“镶嵌”，利用表面不同工艺处理所造成的“质感”等等常用手法，在唐代壁画中都有运用。

从现存壁画遗迹来分析，对于壁画的处理以及绘、塑材料的配制与使用，色彩的选择应用等，基本上有大体相同与相似的原材料与处理方法。这正是画塑工匠们统一使用的标准所导致的。

自唐代以后，中国在建筑、绘塑等门类中出现了如《营造法式》、《经世大典 · 工典》之类的记录官方准则要求的著述，这些正是历代工匠们一脉相承的技巧法式所总结出来的。

也正是由于唐代美术家们在技巧法式上的全面规范与完善所导致的。

②构图法则与造型手法

由于特定的壁画空间，导致了中国壁画众多的构图法则。

中国壁画的布局自古以来便从观看绘画的角度出发，并不断吸收着外来绘画的布局样式，根据不同的绘画要求，最后形成了多样的构图方式。

平列式布局是壁画中最常用的构图方式之一，它通常用在横向延伸的画幅之中。这是中国绘画中极为古老的布局样式，在汉画中已得到广泛的应用。它擅长表示有时间关系的故事、有主次关系的人物以及罗列的器物场景等，具有一种次序感。在隋唐壁画中，这种构图方式得到广泛的发展与使用。特别是墓室壁画中墓道壁画与墓室两侧的壁画中所要描绘的仪仗、出行、奴仆、侍从、宫女等题材，多采用这种构图方式。在石窟壁画中，特别是当窟形发展成厅堂式样之后，窟的两侧壁、窟门与主龛的上下部分中的菩萨、供养人、礼佛人、举哀弟子、乐人以及一些佛传故事画也多用这种构图方式。这种构图方式会使观者产生一种时间和空间上的次序，由于画幅多与视线平齐，也能造成一种使观者感到平等亲切的感觉，同时，由于平列构图中人物姿态与场景的变化具有相对的缓和，在描绘中又重视写实处理与程式化处理相结合，它也能对观者产生一种逐步深入的引导。这对于整个壁画功能的造就是有十分重要的积极作用的，它能使主壁或主要场所的壁画相对突出，并使观者在一种平缓的逐渐欣赏过程中接受到壁画的主旨，产生一种自觉的接受与敬仰之情。另一方面，它对所描绘的题材来讲，也是非常适合的经过选择后才形成的构图方式。印度佛画中，喜欢用人物的相互遮挡来表现平列的众多人群，而在中国古代，则用平列铺展的人物来

表示人物身份与故事情节。隋唐的壁画匠师们，逐渐少用人物的遮挡而更多展示人物的平列，并用不同的大小、不同的姿态与不同的造型特征以及描绘的精细程度来表明人物的身份与主次；用并列的、相同的典型造型样式来处理出行、仪仗、奏乐、赴会等车马人物场景；用生动的、连续的绘画来讲述有时序的人物故事。这样，各类题材都得到了相对充分的全面展示和表现，使壁画的标识作用与欣赏功能都有所增强。特别到了盛唐之后，这类构图更为完善，对各种题材的处理也更为纯熟，特别是对队列仪仗的描绘更为得心应手，成为中国后世壁画中东西两壁画面的主要构图方式。

错落式布局也是隋唐壁画的重要构图方式之一。这种布局中，描绘的对象并非处于同一个视点或者视线上，而是根据人物主次、故事情节或者画面总体安排的需要，将同一画面中的不同描绘对象置于不同的特别有利于表现的视角或视线上来描绘，造成一种流动而起伏的错落感觉。这种布局方式比较擅长于表现画在同一个画面上的情节故事画，以及在佛国天宫乐土中不同场所、不同职务的人物、环境之描绘，也能表现范围较广的日常生活场景与不同的典型环境。这类布局多出现在石窟壁画的龛顶或窟顶侧壁面的上部或下部，或者在壁室两侧、墓道门楣等处。例如在同一组天宫伎乐的描绘中，画师们根据不同的视角，将不同姿态的奏乐人或天女表现在同一画面上。在因缘故事画中，同一山林场景中的山石树木与人物动物都会出现不同视角的错落处理，展示着不同时空中有联系的同一事件等等。这类构图并不占据壁画的主要部分，但它们通常能将不同布局的部分沟通成一种融合的总体。它们有些类似后世中国花鸟画的构图，将不同特征的花鸟按不同视角的特有造型，错落布置在同一画面之中。虽然在隋唐壁画中，这类构图并不十分突出，但它们给以画师

们更多布局上的自由，也给不同的对象提供最佳的描绘方式与造型样式，同时还增加了壁画的空间变化与装饰趣味。应该看到，错落式的布局方式是唐代壁画中重要的题材拓展方式之一，它往往将不同的对象置于不同的水平面上，一层一层地作上下拓展，使得许多相似的人物或按一定模式描绘的山石树木组成上下交错排列的、有起伏变化的画面，使整个画面有一种层层深入的感觉。

此外，穿插式布局在唐代壁画中也是十分重要的构图方式。自魏晋时代开始，由于对本生故事或经变故事的描绘需要，常常采用鸟瞰式的构图将不同时空中的情节穿插其中，或者将不同的各个小型绘画局部情节穿插安排在主要情节描绘的同一个画面之中，造成一种纷繁而耐人寻味的效果。这类穿插式的布局方式为隋唐壁画继承并进一步完善，形成了中国壁画中大面积描绘的主要构图方式之一。这种布局的特征是：相对来讲，有总体上宏观的特定视角，或者是鸟瞰的全景山水，或者是按半鸟瞰方式描绘的各类场景与人物，但却有更包含着不同时间中、不同条件下的不同情节与活动。这些一个个的场面，或按一定的排列顺序，以大小不同的画面穿插组合成一幅巨大的壁画；或将不同的场面人物按构图的需要穿插布置在总体环境之中，形成一幅有变化而又统一的巨大画幅。穿插式布局使用灵活，可能纵向发展，亦可以横向拓展，多使用在主龛两侧的整体墙面、侧壁的主体绘画以及墓室中的主体绘画中。这类构图不但适应于表现并列的各类佛经典故，也可以表现主次不同的各种人物与时序不同的各类场景与活动。特别是中唐之后，随着山水画的发展，这种构图方式更得到广泛地应用，并对后世中国山水画的构图发展起了很大的推动作用。五代北宋那些山水画中人物、台阁、车马等处理方式，大多可以在唐代壁画中发现其最初的



样式，可见唐代壁画在构图上的深远影响。

在唐代壁画的发展中，最重要的贡献之一是创造了全景式的扩展状布局方式，并以此完成了殿堂式建筑中最主要的巨幅壁画构图模式。在中国传统的绘画中，视觉是由社会文化观念所决定的，它所获得的“视觉形象”亦依社会文化观念为主导，因而中国绘画没有同一的视觉规则，对不同的描绘，有不同的视方式，甚至有时间变化与社会文化的参与，以及主体思维情绪等因素的控制。孔老夫子一言以蔽之曰：“心不在焉，视而不见。”基本上道出了这种视方式与“视觉形象”之间的联系与特征。后来，随着绘画的发展与艺术分工，绘画在“状物图形”中渐渐形成了以观画者主体为视觉中心的描绘方式，这种方式在对于体量较小或场面较窄的描绘对象时，所得到的“视象”与社会文化观念所决定的“形象”是基本相符的，但在表现巨大场面或深广空间时，各种对象则必须依视觉主体的“视象”来进行描绘了。这时的绘画构图，呈现出一种以无限深远的空间为“视觉灭点”的放射状的由远及近的鸟瞰式描绘。这类构图方式在某些汉画像砖石中(例如表现射猎的《猎戈图》)已初露端倪，而到了隋唐壁画中，由于各种大型经变画的要求，必须表现弥漫于整个时空中的佛国世界，这种构图方式获得了极大发展并成为一种布局定式。在这种构图中，佛像或佛殿成为构图的中心，上下左右的各种人物景物，均作环绕而由近及远的布置，上至天空祥云与伎乐飞天，下至山林树木与化生莲池，中及各种佛经中描绘的情景，组合成一种按中国人处理建筑环境的心理要求安排的、基本对称而有变化的宏远时空。这种全景式构图不但成为唐代壁画的主要构图样式，而且对后世中国绘画的影响亦十分巨大。后世广泛作为厅堂悬挂的“中堂”画，基本上沿自隋唐对壁画的处理。在这种全景式构图中，由于场面宏大，虽然

在某些细节的描绘中有些视角的变化，例如对阶前的舞伎或禽鸟的描绘，通常另选取相当于台座上观看的较低的视角。但这种变化非但不影响整幅壁画的总体感觉，反而使细看时更为亲切并耐人寻味。另一方面，这种构图在对于巨大的建筑物描绘中，又是以观者的眼光作上下左右观望的处理的。实际上，这种描绘与全图描绘选择的视点是不同的，但由于它们相似的感觉与布局上的变化，这种不同又成为一种统一的感受而协调起来。这样的构图方式为中国画的纵深感受与纵向构图的发展提供了审美上的心理准备与艺术上的基础样式。从中国绘画的发展来看，唐代之后才逐渐形成并大量出现，最后成为中国画构图主流的中堂、条幅等竖幅构图，其重要因素之一，当与唐代壁画成熟的构图方式之影响有关。

当然，在唐代的壁画安排中，这些不同的布局方式是相互交融使用的。为了造就出总体的效果，画师们不但重视各种题材的表现方式，更重视总体气氛的营造。从两侧壁或墓道中的平列式构图为主的绘画引导到最正中那巨大的全景式构图，不但突出了壁画的政教功能，也使其审美功能得到循序渐进的充分调动；而在主体壁画的四周，又利用错落穿插的方式，增加了对不同内容的表现能力，也增加了壁画的可读性，还调节了主体壁画的单调性。所有这些构图方式，加上图案式处理方法绘制的平棋、花边装饰，呈现出丰富的变化，而又有稳定的组合模式，这对中国壁画的成熟完善是极为关键的。例如我们在唐代石窟壁画中，最常见到的《观无量寿经变》题材的壁画，往往处理成并列的三画幅形式，中部大画幅以全景式构图画佛国的极乐世界，两侧以错落或者穿插似的构图画未生怨和十六观，表现阿阇世王子生前与其父频婆娑罗国王的怨仇故事以及观想佛国的十六种方法。再外围或是图案环绕或是神人围观，这样的构图不但能充分表现



佛教的宗教思想，并善于叙述故事或展示规仪。唐代壁画中的许多经变题材，都形成了相类似的固定化构图程式，这种定式的形成对中国壁画的影响是巨大的，它将错综复杂的内容与要求梳理成有条不紊的形象，对后世一切壁画都有一种引导与规范的作用。这种定式对中国人的审美影响也是不可忽视的，例如后世中国画的“中堂”、“条幅”形式的基本画幅，正是这种构图定式所造就的审美习惯之迁延。

除了在总体布置与各绘画的构图安排上有了统一而变化的规则体系之外，在具体描绘中，隋唐的匠师们也创造出了多样而统一的造型式样与造型方法。这样，才能使整个壁画形成一种完善的造型体系与全面的描绘方法。

首先，画师们加强了对现实对象的关注，并对特殊要求的形象创造出一种统一的时代模式，这样，使得绘画中的各种造型不但非常丰富，而且有一种与时代审美风气相统一的基本风格。唐代的匠师们从造型上完全完成了佛教造型的中国样式，从面相、手相、身段、法物、衣饰、场景等全方位创造了中国佛教艺术中的形象，不但创造出了“中国菩萨”，还创造出了众多的中国样式的各类佛像、弟子像。其中最能代表唐代风格的自然是“飞天”的形象了。

这时的“飞天”，不但在体态、面相、衣饰、姿势、表情、手势等方面已成为唐代社会中追求的审美样式，而且在他们描绘的色彩、用笔等方面的技法处理上，也完全摆脱了印度佛画中的表现方法，成了中华民族所创造的轻盈华美的典型人物形象了。历来的史学家们一句“吴带当风”已道尽其中三昧，这既是指那飘飘欲举的襟带，也是指那种起落缓急的笔法之动势，更是指那整个从“曹衣出水”演变过来的中国菩萨之风貌。

同样，对于固定的佛教人物题材匠师们亦将它们形象的

创造与唐代的社会生活与审美时尚相联系。例如：对观世音菩萨的创造，实际上是依据着唐代绘画中典型的妇女形象而创造的，只要比较唐代壁画中的菩萨形象与唐代绘画那些以“周家样”方式描绘的妇女，我们便不难找到她们的共同之处。力士形象的创造，也是突出了共同特征而总结出来的典型样式。而对于众多佛传故事中的人物或佛弟子，以及诸多佛徒与供养人的形象，匠师们更多以现实生活中的人物为参照，从多种角度去观察与把握人物的姿势、体态、面相、表情与个性，同时又注意时代审美观念对这类形象的总体约制，而尽量将他们塑造成一种典型的式样。实际上，这种创造是极为成功的，在许多不同的壁画作品中，我们可以判断出不同人物的形象的基本特征，例如面相和姿态均被后世当作同类形象的“样本”所继承，这正说明了唐代匠师们的成就。

至于场景的描绘，更是在山水、花鸟、建筑、器物诸方面作出了多方面的探索。实际上最初花鸟画与山水画的发展与成熟，更多得益于壁画场景描绘的需要。

其次，匠师们在描绘这些不同的形象时，十分注意技法的规范与统一。用笔方面，在学习著名画家“家样”的基础上，不但全面继承掌握了历来的用笔技巧与方法，而且能更自由、更随意地发挥各种笔法，加之“熟能生巧”的缘故，他们往往能在纷繁的用笔中精炼出极高超而简略的法式，也能在简要的口诀中体悟出更多的内涵并发展出丰富的技巧来。从中国最早的绘画“六法”体系来看，基本是针对壁画创作而总结出来的；后世很多的笔法体系，亦是源于壁画创作中。例如对人物画发展最重要的晕染法、对山水画发展最重要的皴法，对花鸟画发展最重要的点法，都是在壁画创作中大量使用之后才被总结形成法度的。以皴法为例，历来不少美术史家将以“披麻皴”为基础的“皴法”之出现当作是在五代或



北宋时代，认为“唐人无皴”。实际上，我们只要注意中唐之际的许多石窟壁画，特别是山林中水口坡脚之处的描绘，我们不难发现匠师们已较多使用各种自由的长短的笔画，或擦或皴出山坡的体势了。在山坡转折处或树石间以变化的用笔重复描绘出不同质感与走势的方法也十分普遍，这些已成明显的法式，它们正是“皴法”被应用的例证。在晚唐的壁画中，我们还可发现以侧笔作大胆扫描或随意点画的技法，这些笔法均广为后世中国画所发展及应用，成为用笔的重要法度。在对色彩的选择与使用上，隋唐的匠师们也重视了总体的统一协调与局部的精谨丰富。在具体对象的描绘上，特别是面相、神情、手势等部位的描绘上，画师们以丰富的各种复色、中间色进行多次细密的渲染，突出生动真实的体量感；在山头、树脚、屋脊、头饰等处的描绘也有相似的处理方式。而在对大面积的衣裙与田野、山坡、天空等描绘中，则选择了纯正沉着的色彩作平涂，较多选择了单纯的石色，重视用色的对比与协调，以造成一种总体上统一的风格。唐代匠师们很注意色泽变化造成的感受，也很重视色彩相互之间关系所造成的装饰趣味与审美效应，如果我们留意一下“金碧辉煌”这个汉语成语，我们便不能不惊赞唐代画师们对壁画中大面积色彩运用所造成的“大唐气象”了。这些色彩的运用，有时还与各种塑作方式相辅相成。造就了中国特有的壁画用色规则，成为后世壁画的楷模。

注释：

①宋梅尧臣《宛陵先生集》卷五十八、晁说之《嵩山集》卷四均有描写该图情形。梅尧臣《和江邻几学士画鬼拔河篇》一首较详，兹录于后：“蒲中古寺壁画古，画者隋代展子虔。分明八鬼拔河戏，中建二旌观却前。东厢四鬼苦用力，索尾拽断一鬼颠。西厢四鬼来背挽，双手缒下抵以肩。龙头鱼身霹雳使，持钺植立旌左偏。拔山夜叉手握斧，各司胜负

如争先。两旁挝鼓鼓四面，声势助勇努眼圆。臂鹰张拳击棒首，似与暴谑意态全。当正大鬼按膝坐，三鬼带髑一执旃。操刀攫囊力指笞，怒发上直筋旧缠。虎尾人身又踣顾，蒺藜短铤金锤坚。高下卑尊二十四，二十四鬼无黄泉。角锥竞强欲何睹，曷不各各还荒诞。”

②唐段成式《酉阳杂俎》续集卷六。

③参见霍旭初、王建林、袁廷鹤等有关龟兹壁画的研究。文载《中国壁画全集·新疆地区石窟》第1—3分册，辽宁美术出版社，1995年初版。

④参见贾应逸、买买提·木沙等有关龟兹石窟壁画的研究，文载《中国壁画全集·新疆地区石窟》第4、5分册，辽宁美术出版社，1995年初版。

⑤参见柳洪亮等有关高昌石窟壁画的研究，文载《中国壁画全集·新疆地区石窟》第6分册，辽宁美术出版社，1995年初版。

⑥参见王仁波《隋唐时期的墓室壁画》。文载《中国美术全集》绘画编第12卷，文物出版社1989年初版。

徐书城 著

中国绘画断代史丛书

宋代绘画史

人民美术出版社

中国断代绘画史丛书



宋代绘画史

（附五代、辽、金）

徐书城 著

人民美術出版社

唐代自天宝年间“安史之乱”以降，中央政权的力量日衰，而地方“藩镇”的势力益强；至唐末黄巢等人领导的农民大起义，以及北方一些游牧民族伺机入侵，地方藩镇又纷纷拥兵割据，遂使唐王朝的中央政权分崩离析。公元907年起，中原地区先后建立了后梁、后唐、后晋、后汉、后周，是为“五代”；南方及河东地区则分割为吴、南唐、吴越、闽、荆南、楚、南汉、前蜀、后蜀和北汉，共计“十国”。这段延续了半个世纪的动乱时期，史称“五代”。但是，短暂的动乱与分裂很快又趋于一统。公元960年，宋太祖赵匡胤统一了中原、西蜀及江南，史称“北宋”；嗣后，东北地区的女真族崛起，建国号“金”，并入主中原，北宋灭亡。宋室南渡后，直至公元1279年为元所灭，史称“南宋”。北宋和南宋，史学界简称为“两宋”。

赵宋王朝开国伊始，因鉴于唐末武人跋扈、藩镇擅权之弊，遂大大加强了中央集权的力量，并施行“崇文抑武”的政策，这一点，恐怕正是造成两宋时期的“文治”大盛而“武备”逊于汉唐的原因之一。政权的一统与稳定，使经济得以较快地复苏与发展，农业和手工业生产不仅恢复并超越了唐代原有的水平；城市的商业也大大兴盛，特别是到了南宋，江

南的经济更是空前繁荣。凡此种种，皆为绘画文化的进一步发展提供了有利的条件。

五代十国时期，不稳定的政治状态不仅没有阻滞绘画艺术前进的脚步，相反地，在某些地区(如南唐及西蜀)封建割据的小朝廷中，一些君主对于绘画艺术的特殊爱好更促成了它的繁盛，遂使之凌越了唐画的水平。前人史籍中盛传的所谓“徐黄体异”和“三家山水”便是一个明证——前者指花鸟画领域中的徐熙和黄筌，后者标示了山水画多种风格形态的竞演。特别是花鸟画题材的确立，并初步形成了宫廷艺术的审美体制——即一种含有所谓“富贵”意蕴的绘画风格，为两宋时期高度成熟的所谓“院体”绘画奠定了基础。

总起来看，五代、宋初绘画的基本特征为：首先，各种题材的确立和区分；其次，诸多地区的画家又初步形成了不同的体制风格。五代绘画是唐宋之际艺术风格大转捩的一个前奏。

北宋开国之初，一仍前代旧习，要求绘画仍能起到一定的政治和宗教的“宣教”功能，从而在宫廷中网罗了一批工画人物的画家，如著名的武宗元、高益等人，为朝廷崇信的佛教和道教创作寺观中宗教内容的壁画。同时，仁宗时命画家于一些宫殿墙壁屏扆之上“写前代帝王美恶之迹”，以资鉴戒；又命画当时的一些辅臣肖像，为“云台”、“麟阁”之意。但宋初的人物画较之前代并无太大进步。从五代到北宋，宫廷绘画艺术中较有成就的是花鸟画和山水画，其中尤以花鸟画成熟更早。

画史记载唐代已有人擅画花鸟，至五代、宋初，独立的花鸟题材的作品才正式问世。北宋宫廷画院中的花鸟画，一开始便继承了五代西蜀宫廷艺术的体制风范，描摹的又大都为“禁籞中所有珍禽、瑞鸟、奇花、怪石”等仅为帝王贵胄所

偏爱之物。这种所谓“黄派”(黄筌父子)花鸟画的体制格法统治了北宋早期的皇家画院几近一个世纪，直至北宋中叶的崔白等人一出，才使北宋宫廷花鸟画具有了自己的时代特色和风貌。再进一步发展到北宋末年赵佶的“宣和画院”时，更达到了高潮，形成了一种所谓的“宣和体”，延绵而至南宋的宫廷花鸟画而不颓，并成为中国绘画史上极具特色的艺术流派之一。

再来看山水画发展的历史情况，遗存至今的唐人山水已如凤毛麟角般稀见，五代至宋初的情况稍好些，但画史记载的“荆、关、董、巨”或“三家山水”等，所遗存至今的作品仍极为稀少。根据一些硕果仅存的传世作品，我们今天大致可以获得如下两个方面的印象：第一，唐人山水画大致是以“勾线填色”的方法为之，而且设色较浓丽，而五代、宋初的山水画家的最大创造是发明了“皴法”，以取代前人的“单线平涂”；同时，“水墨”的成分加重了，设色的因素则相对地减弱了。第二个特点，五代、宋初的山水画家的个性特色加强了，遂出现了史称所谓“三家山水”——即北宋郭若虚《图画见闻志》中所说：“画山水惟营丘李成、长安关仝、华原范宽……”(后人又将关仝易为董源)。到了北宋中期以后，皇家画院中除了推崇花鸟以外，亦复对山水画大加重视，于是，李成、郭熙的画派遂主宰了宫廷画院中的山水画风。北宋灭亡后，至南宋的宫廷画院中的山水画再度兴起时，却更换成以范宽传统为宗的所谓南宋四家——李唐、刘松年、马远及夏珪。上述种种，构成了两宋时期皇家宫廷画院中的画风的总体面貌。

两宋之际，正值皇家宫廷画院中各种画派竞芳争艳之际，宫廷院墙之外亦不甘示弱，以“文人画”为标志的一种崭新的画风又异军突现，倡导者便是赫赫大名的苏轼、米芾、文

同等人。这种全新的、以“写意”命名的新画风悄然崛起，从此之后又逐步取代了“写实”绘画而成为中国绘画史上一统天下的霸主。两宋时期是中国绘画史上一个极其重要的转换点，指的应是“写意”画风取代“写实”画风的历史大变革的开端——从水墨花竹到“墨戏”云山的创始，甚至波及到人物鞍马画风的变异，为元代文人画的大一统天下奠定了不拔之基础。这就是两宋绘画对中国绘画史的演变发展所作出的重大历史贡献。

总起来看，宋代的绘画有两大基本特征：首先是“写实”和“写意”的形式相互对峙又平分秋色；其次，完成了绘画的“诗化”过程，确立了“以诗入画”的重要审美原则。下文拟略做分析：

一切地域、民族、国家的绘画艺术，都毫无例外地从追求“写实”形式开始的。但是，早期又大抵因技术性因素等的制约而未能获得较高的“写实”(形似)能力。从中国绘画史发展的情况来看，从原始艺术开始，甚至到汉魏时期的绘画，“形似”的程度仍然偏低。从晋唐开始才有了飞跃的发展，“写实”的形式和技巧至两宋而臻于巅峰。特别是两宋的宫廷画院，为中国绘画的“写实”技巧作出了特殊的贡献，其质量之高，数量之多，堪称“前不见古人，后亦少来者”。正值此时，一股潜流萌生了——那就是以“士人画”(文人画)命名的一种崭新风格沛然兴起，他们又以“墨戏”自榜，亦即俗称“写意”的绘画新形式。这些倡导者本人既是诗人又是书法家，由此剧烈地冲击并动摇了“写实”形式的主流地位，并露出取而代之的历史苗头。他们论数量虽逊于“写实”的绘画，但创新的锐气足以与之势均而力敌，遂形成了一片奇特的景观——“写实”和“写意”两种绘画形式的相互对峙又平分秋色的形势。



再谈“以诗入画”的问题。

中国文化中最久远、最深厚的传统应该说就是抒情诗歌的传统了，从“诗三百”开始，诗歌渗入了生活的方方面面。但较早时期，诗歌和绘画各走各的道，相互之间并无联系，即使偶尔相交亦大抵并非有意识之事。直到苏东坡明确提出：“诗中有画，画中有诗”之论，人们才恍然顿悟。此风一开，益发而不可收，不仅“文人画”作者翕然从之，就连宫廷画家亦奉之为圭臬，北宋徽宗的“宣和画院”中甚至出现了由皇室中人出“诗题”为命意，让那些宫廷画师谐诗意来作画，从而大大提高了两宋时期的宫廷“写实”绘画的艺术水平。

本世纪之初，陈独秀把“写意”的“文人画”的肇始者误认为元代的“倪(云林)、黄(公望)”，乃由于他对历史的无知。“文人画”的真正奠基人是苏东坡和米元章——以苏轼、米芾等人为核心的新兴绘画风格，乃后世蔚为大观的“文人画”传统的历史源头。两宋绘画对中国绘画史发展的重要意义，即在于此。

第一章　五代宋初的绘画

从晚唐至五代，虽然战乱频仍，军阀割据，但并未影响绘画艺术默默地走着它应走的道路。不仅如此，在一些封建割据的地方小朝廷中，绘画艺术甚至得到了君主特殊的爱护与扶持。各种题材、形式的绘画都没有放慢它们前进的步伐——花鸟、山水、人物均或多或少超越了前代的水平，而其中尤以花鸟画的成就为大，为两宋时期绘画的高度繁荣奠定了基础。

第一节　宫廷花鸟画体制的创建

画史记载唐人边鸾、薛稷辈擅画花鸟，但从存世的一些唐画中看来，独立的花鸟画作品终未得见。我们目前所能见到唐人绘画中出现的花竹禽兽，大抵只是人物画的衬景，最具代表性的作品《簪花仕女图》中出现的多种花卉，或戴插于人物头上，或生于假山石畔；禽兽有白鹤及小犬等。但到了五代宋初，情况就有了改观，不仅有较多实物可证，画史记载中说得也较前明确。如北宋郭若虚的《图画见闻志》中所论“徐黄体异”——“黄”指西蜀的黄筌父子，“徐”则是南唐的徐熙家族，这些画家不仅都是独立的花鸟画科作者，而且两人又具有不同风格体制的时代特点。郭若虚指出：

谚云：“黄家富贵，徐熙野逸”，不惟各言其志，盖



亦耳目所习，得之于心而应之于手也。……黄筌与其子居寀皆给事禁中，多写禁籞所有珍禽瑞鸟、奇花怪石。今传世桃花鹰鹘、纯白雉兔、金盆鹁鸽、孔雀龟鹤之类是也，又翎毛骨气尚丰满而天水分色。徐熙江南处士，志节高迈，放达不羁，多状江南所有汀花野竹、水鸟渊鱼，今传世凫雁鹭鸶、蒲藻虾鱼、丛艳折枝、园蔬药苗之类是也，又翎毛形骨贵轻秀而天水通色。二者犹春兰秋菊，各擅重名，下笔成珍，挥毫可范。(《图画见闻志》卷1)

然而由于年代久远，上述文献记载得如斯详细的情况，由于绘画实物大都佚失不存，今天已颇难确切印证。

一、黄筌父子

黄筌(公元?—965年)，字要叔，四川成都人。自幼聪慧，13岁时从刁光胤为师，学画花鸟，又据说学滕昌祐的蝉蝶，山水学李升，兼能道释人物，但最擅长的还是花鸟。(刁光胤及滕昌祐的情况，俟后文介绍。)

黄筌于17岁时随刁光胤同仕前蜀王衍，19岁即被赐朱衣银鱼，监都麹院，以艺事备受王衍优遇。后蜀孟知祥僭位称帝，黄筌仍知遇依旧，进三品服；子孟昶即位后，又迁黄筌为翰林图画院待诏，赐紫金鱼袋，并主管画院。正因如此，黄筌的画派遂主宰了西蜀画院的画风，并多次奉命为宫殿、寺观作壁画及屏扆卷幅，又逐步加封为内供奉、朝议大夫、检校少府少监、上柱国、累迁如京副使、检校户部尚书兼御史大夫，遂开以画艺得官职之先河。

公元965年(北宋乾德三年)，宋灭孟蜀，孟昶降，黄筌随昶归宋，入宋画院，又被封为“太子左赞善大夫”，赏赐甚厚。

从此又将西蜀的宫廷画风带入北宋的宫廷画院，并统治了北宋早期的宫廷花鸟画风几近一个世纪之久。

在五代之前，画坛一直以人物画为主，刻画人物的声容笑貌一直是画家关注的重点；从五代开始，一些自然景物(花鸟、山水)才被有意识地作为独立的描画对象，才成为绘画艺术中的独立的画科、独立的题材。有才能的画家开始把描摹人物形象的艺术原则——“气韵生动”，移用到了花鸟画领域，黄筌父子便是其中的佼佼者，使“写实”的艺术技巧又推进了一大步。

但是，研究古代绘画史的最大困难是绘画实物的大量佚失，能遗存下来的作品几如凤毛麟角。黄筌的画，文献记载上所述的情况要加以确切的印证已十分困难。因为目前我们能掌握的比较可信的作品，只剩下硕果仅存的一幅《写生珍禽图》(今藏北京故宫博物院)(图1)，前引郭若虚《图画见闻志》中所提到的“珍禽瑞鸟、奇花怪石”、“桃花鹰鹘”、“金盆鹁鸽”之属均已不得而见。

这幅著名的《写生珍禽图》卷，绢本设色，画山雀、麻雀、白头鹇、鹡鸰等十余只禽鸟，以及蜜蜂、蝉、蚱蜢等草虫，还有大小两龟。具体的画法，先以较细柔的线条极工整地勾勒了物象的轮廓线，然后以较浅的色彩渲染。这幅作品上虽无黄筌名款，但有“付子居宝习”五字，似为一幅画稿，是用作其子黄居宝习画之用。从这幅画中我们可以看到传统的“工笔”花鸟画草创时期基本形制。宋·范镇《东斋记事》(卷4)中谈及：“黄筌、黄居寀，蜀之名画手也，尤能为翎毛。其家多养鹰鹘，观其神俊，故得其妙。”可见，黄家父子的画艺，从技法形式的角度来说是颇重视写生的。而且，不仅注意物态的形似，更注意到了追求神态的刻画。孟蜀的一位翰林学士欧阳炯所撰《奇异记》一文中更指出：“六法之内，惟形似、



图1 黄 筌 五代 写生珍禽图 卷 绢本设色 纵41.5厘米 横70厘米 故宫博物院藏



图2　黄居寀　北宋　山鹧棘雀图　轴　绢本设色
纵99厘米　横53.6厘米　台北故宫博物院藏



气韵二者为先。有气韵而无形似，则质胜于文；有形似而无气韵，则华而不实，筌之所作，可谓兼之。"(载于宋·黄休复《益州名画录》卷上"妙格中品")中国古典画论中最重要的一个核心原则即为"气韵生动"，最初它是应用于人物画的美学原则，在此处则明显地应用于花鸟画——即指明画花鸟等物亦须有"气韵"，亦必须既"生"又"动"，这一点，同西方人的绘画中的"静物画"(Still-life painting)是大相径庭的。

黄筌一家俱擅绘画，其弟惟亮、子居宝、居实、居寀，其中尤以黄居寀的成就最大，名声亦播于后世。

黄居寀(公元933—993年)，字伯鸾，黄筌第三子，克绍箕裘，画史上能与其父齐名。他的画艺，从某些方面来说也许更胜其父，在孟蜀时期供奉内廷为翰林待诏、将仕郎、试太子议郎，赐金鱼袋。黄居寀除了花鸟画擅长外，兼能山水、人物，常奉命为宫殿寺观作壁画及屏障卷幅。蜀灭后，居寀又随父归宋，继任北宋宫廷画院中的翰林待诏、朝请大夫、光禄寺丞、上柱国，赐金鱼袋。宋太宗亦倍加优遇，委之以搜访前代名画之任，评定品目。"上有所好，下必甚矣"，一时间黄家"富贵"体貌的画格风靡朝野，并成为一时之标准，统治北宋前期的花鸟画苑几达百年之久。

黄居寀亦以花鸟画擅重名，成书于北宋末年的《宣和画谱》中即著录其作品达三百余件之多，其中除数件人物及山水之外，均为花鸟，且大都是《杏花鹦鹉》、《海棠竹鹤》、《牡丹锦鸡》之类深具"富贵"意味的题材。

黄居寀的传世作品，今有一幅较可信的代表名作，略可窥其画艺之一斑。台湾故宫博物院珍藏的《山鹧棘雀图》轴(图2)，绢本设色，描画山鹧与群雀嬉游于泉石棘竹丛中，此图中的禽鸟画法与《写生珍禽图》极为相似，故此图虽亦无名款，然可信为黄派画无疑。图的上方又有宋徽宗赵佶题"黄

居寀山鹧棘雀图”八字，更增加了此画的可靠性。

从这幅《山鹧棘雀图》轴的技法形式来看，似乎勾勒线条的用笔方法较之黄筌的《珍禽图》更为成熟洗练一些，物态的生动程度亦更胜一筹。但如果把它们同后世的一些画家如崔白等人相较，则又略逊一筹(详后文)，在应用色彩方画，较之宣和画院乃至南宋的一些宫廷花鸟画，仍显得较为单调一些。艺术技巧的历史进化，当然不可能一蹴而就，是一个逐渐进步的过程。

前文谈及，与黄筌同时或稍早的花鸟画知名画家尚有滕昌祐及刁光胤等人，但他们的作品均早已佚失不存，猜测其面貌大致与黄家父子相去不远。

滕昌祐，字胜华，生卒不详，吴郡(今苏州)人，唐末随僖宗入蜀。曾与黄筌等同事蜀主。工画花鸟蝉蝶，据说他学画而无师自通，但好写生，久而得其形似。复又擅书法。

刁光胤，生卒无考。雍京(今西安)人，天福(公元936—947年)间入蜀。《图画见闻志》等书中称之“刁处士”，画迹已不存。据说黄筌从他学画，亲授笔法。但显然刁光胤未入画院，其画风可能并未受到帝王贵胄审美趣味的左右。

此外，西蜀的花鸟画家还有孔嵩、夏侯延祐、高怀宝等人，均稍晚于黄筌。夏侯延祐为黄筌画风之嫡传，后亦归北宋画院，当属“富贵”画派，但作品均已不传。

二、徐熙家族

徐熙的画风，是中国绘画史上最为扑朔迷离的历史公案之一，其主要原因便是实物已荡然无存，光凭文字记载，就很难弄得清楚。

徐熙，生卒无考，钟陵(今江苏南京)人，约去世于南唐覆

灭之前，为五代南唐时期声名最为显赫的一位画家。他的祖父徐温，为南唐烈祖李昪的义父。[1]因此李昪篡位后，徐氏家族遂与之形成一种特殊的关系——往往以“布衣”身分出入内廷。也许，以往我们不易理解为什么徐熙能用专供帝王“御用”的澄心堂纸作画，而且他的画又被布置于宫廷殿堂，而其子徐崇嗣也曾进入南唐内廷为宫廷画家。他们的画风，又左右摇摆于“富贵”与“野逸”之间(详后)。

史称徐熙为“江南显族”又“世仕南唐”，则当为文人士夫无疑，但他却爱耽艺事，并以花鸟、竹木、虫鱼等物为专工。据说其画亦无师承，以其寓兴的才华和心胸驰骋艺苑。《宣和画谱》中称其：“传写物态，蔚有生意，至于芽者、甲者、华者、实者，与夫濠梁噞喁之态，连昌森束之状，曲尽真宰转钧之妙，而四时之行，盖有不言而传者”，“妙夺造化，非世之画工形容所能及也”。

但由于迄今我们无法断定存世的所谓徐熙作品中哪一幅可证为真迹，因此文献记载中描述的情况就极难准确理解和解释，特别是史传中盛称徐熙画的根本特点为“落墨为格”的说法，更易引起无尽的争议。如郭若虚《图画见闻志》(卷4)中说徐熙的堂兄弟徐铉记述熙画的特点为：“落墨为格，杂彩副之，迹与色不相隐映也。”又引徐熙自撰的《翠微堂记》(书已佚)中云：“落笔之际，未尝以傅色晕淡细碎为工。”《宣和画谱》(卷17)中所说亦近似：“且今之画花者往往以色晕淡而成，独熙落墨以写其枝叶蕊萼，然后傅色……”又引梅尧臣诗：“年深粉剥见墨踪，描写工夫始惊俗。”云云。而叙说得更为清楚具体的是沈括《梦溪笔谈》(卷17)所云：“诸黄画花，妙在赋色，用笔极新细，殆不见墨迹，但以轻色染成，谓之写生；徐熙以墨笔画之，殊草草，略施丹粉而已，神色迥出，别有生动之意。”综观上述诸家论述，我们大致可以得知：第一，黄派画

重色彩晕染，而徐熙画注重于墨笔的刻画；其次，黄筌等人的画法较工细，而徐熙画法较粗放——“殊草草，略施丹粉”。这也许就是前人评议徐熙画风的特点为“野逸”的主要依据。这种画法用来描画“江湖所有”的汀花野竹、渊鱼水鸟之属以传达“野逸”之情也是比较合适的。但问题在于：史传记载徐熙的画中又有另外一种面貌——其描画对象也有属于“富贵”体貌的“牡丹”、“山鹧”等物，其技法亦不局限于“落墨为格”。如《图画见闻志》卷6中记其：“于双缣绢素上画丛艳叠石，旁出药苗，杂以禽鸟蜂蝉之妙，乃是供李主宫中挂设之具，谓之‘铺殿花’。次曰‘装堂花’，意在位置端庄，骈罗整肃，多不取生意自然之态，故观者往往不甚采鉴。”则可知徐熙的画风，亦如他的社会身份一样，左右摇摆于“庙廊”与“江湖”之间，动摇于“富贵”与“野逸”两侧。但因无实物遗存，更难以为证。

徐熙有子徐崇嗣、崇矩、崇勋，皆工花鸟倬有父风，而其中尤以崇嗣成就最大。[②]他早在南唐中主李璟保大年间(公元943—957年)已供职内廷，擅画禽鱼、花果、草虫之属。南唐后主李煜降宋后，徐氏兄弟皆归宋画院。然此时宋画院中已为黄家“富贵”体貌所统治，徐氏画风受到排斥。沈括《梦溪笔谈》中说得很清楚，徐氏兄弟不得不“效诸黄之格，更不用墨笔，直以彩色图之，谓之‘没骨图’，工与诸黄不相下，筌等不复能瑕疵，遂得齿院品。”(卷17)徐熙之子彻底舍弃了徐熙的“野逸”意味的“落墨为格”的方法，皈依了宫廷绘画的“富贵”风尚。

这里有必要谈一下关于沈括所谓“没骨图”的问题。

前文述及沈括所言：“不用墨笔，直以彩色图之，谓之‘没骨图’。”似乎“没骨”是一种绘画技法。因此，后世含混地称之为“没骨图”、“没骨花”，甚至“没骨法”等，恐怕是有问



题的。

据《图画见闻志》卷6《近事·没骨图》:“李少保端愿有图一面，画芍药五本……其画皆无笔墨，惟用五彩布成。旁题云:‘翰林待诏臣黄居寀等定到上品，徐崇嗣画没骨图’。以其无笔墨骨气而名之。”虽指出这幅“没骨图”画的是芍药花，但他的理解仍颇含混，仍认为“没骨”之意不过是“无笔墨骨气而名之”。只有宋·董逌揭开了这个谜底:“沈存中(括)言:‘徐熙之子崇嗣创造新意，画花不墨卷，直叠色渍染，当时号‘没骨花’，以倾黄居寀父子。余尝见驸马都尉王诜所收徐崇嗣没骨花图，其花则草芍药也……其他见崇嗣画花不一，皆不名没骨花也。唐·郑虔著《胡本草》记芍药一名‘没骨花’。今王晋卿所收独名没骨，然存中(沈括)所论岂因此图而得之耶?”十分清楚地辨明了所谓“没骨图”原来指的是其中所画的花卉的一种别名——“芍药”又名“没骨花”;而不是指称一种独特的绘画技法——“没骨法”。

徐氏的作品至今已荡然无存，徐崇嗣“皆无笔墨，惟用五彩布成”的画风的具体面貌今已无法得知。然而，这种画法又将在一些南宋宫廷画家的笔下重现。(详见第四章)但不知两者究竟有何区别。

此外，南唐另有一些小有名声的花鸟画作者如李后主煜、钟隐、唐希雅、李坡等人，但作品皆不存，故不一一列论。

第二节“三家山水”
——五代宋初的山水画盛况

北宋郭若虚《图画见闻志》(卷1)中谈到五代宋初的山水画:“画山水惟营丘李成、长安关仝、华原范宽，智妙入神，

才高出类。三家鼎峙，百代标程……”“三家”不过是一种概略的称谓，其实从唐五代到宋初，才艺和名声近于“三家”的山水画家还有不少，稍早的如荆浩，同时的还有江南的董源及巨然等人。

明·文徵明曾指出：“余闻上古之画全尚设色，墨法次之，中古始变成浅绛水墨杂出。”(《文徵明题跋》)我们目前见到的一些唐人山水大抵均为“青绿设色”，“墨法”(笔法)也仅限于勾勒物态的轮廓线条，“皴法”尚处于襁褓之中；五代山水画的最重要的一个创造就是发明了“皴法”，又大大提高了“墨法”的地位。这样，把“勾线填色”的单线条技法变成“皴法”——“复线条”的画法，乃是山水画史上一个翻天覆地的巨大变革。“三家”山水在中国绘画史上具有的里程碑意义，即在于此。“皴法”是一种“程式化”描绘方法，演变到后世又成为“抽象美”的艺术形式的重要标志。但在它的草创时期，仍然还是摹拟自然物态的一种艺术手段。[3]

五代宋初山水画形式技法之产生变革，其根源还在于内中的精神性意蕴的进一步发展和深化。“三家山水”的不同风格形制体现了所蕴含的不同意境情趣的内容——郭若虚曾指出李成山水的特征是：“气象萧疏，烟林清旷”，而范宽则为：“峰峦深厚，势状雄强”。(均见于《图画见闻志》)“清旷”和“雄强”之别，从现象上看不过是对自然山川的固有特点的忠实描摹，但其美学本质却是这些画家以不同的审美眼睛来观察自然，并渗进了人们主观好尚的精神性因素——“雄强”和“清旷”，实质上蕴含了具有人的社会生活涵义的“壮美”及“秀美”的审美意趣的艺术表述，而绝不是什么“反映”了“客观存在”的冷冰冰的所谓“自然美”。朱光潜先生说得好：“自然中无所谓美，在觉自然为美时，自然就已告成表现情趣的意象。”[4]这是确确凿凿的客观真理。



一、荆浩、关仝

荆浩，字浩然，生卒无考。河内人，或作河南沁水人。唐末隐居于太行山的洪谷，自号“洪谷子”。活动于唐末五代年间，他的山水画应是唐宋之间大变革的过渡代表人物之一。

郭若虚的《图画见闻志》曾载荆浩语人：“吴道子画山水，有笔而无墨，项容有墨无笔，吾当采二子之所长，成一家之体。”“有笔有墨”可能指的就是上文提到的“复线条”的创生和应用，取代了唐人“勾线填色”的“单线条”的原始画法。如流传为他所撰的《笔法记》一文中所说：“笔者，虽依法则，运转变通，不质不形，如飞如动；墨者，高低晕淡，品物浅深，文采自然，似非因笔。”但我们今天却无法找到哪一幅确凿可靠的荆浩真迹来作印证。有一幅流传有绪的《匡庐图》大轴（图3），早在宋代即已为人称作荆浩原作，至今仍保留有宋人(旧称宋高宗)额题“荆浩真迹神品”六字，此外又有元人柯九思等题跋，则大致可信为五代山水。再从米芾《画史》中称“荆浩善为云中山顶，四面峻厚”一语来看，亦颇与此图吻合。从此画的构图来看，正是流行于当时的一种所谓“全境”山水的特征，构图稍嫌呆板，皴法亦颇古拙，但拟之荆浩画格，还是有一定道理的。我们今天也只能把它认作荆浩时代的山水画的大致面貌来看待了。

画史记载不仅称关仝出于荆浩，而稍后的李成、范宽均为荆浩山水的承袭者，由此可见荆浩在中国绘画史上具有一定的重要地位了。

关仝，或作同、童、穜，生卒无考，长安(今西安)人。师荆浩，有“出蓝”之誉，画史并称“荆、关”。

米芾《画史》中描述关仝山水画的特点为“关仝粗山，工关河之势，峰峦少秀气”，而郭若虚的《图画见闻志》中亦称

他的画风的特点为“石体坚凝，杂木丰茂”。现存关仝画迹如《关山行旅图》轴（图4）等亦可为证，虽不一定是原迹，但应与关仝画风有关。又如宋·李廌《画品》中所述：“大石从立屹然万仞，色若精铁。……笔墨略到，便能移人心目……”可见其画风亦与荆浩一样是一种“峻厚”的特点。

关仝的山水画，据说在五代、宋初之间评价甚高，人多争求他的笔迹，有“关家山水”之美称。后继者又有郭忠恕、刘永、王端等人，但画迹均已不存。(郭忠恕的画尚存一“界画”，但山水画的面貌已不得而知。)

二、董源、巨然

董源(公元?—962年)一作元，字叔达，钟陵(今江苏南京)人。南唐元宗李璟保大年间(公元943—957年)任北苑副使，故世称“董北苑”。“北苑副使”，似为专管艺文的官职，因著名的“澄心堂”即在北苑。

董源擅画山水，兼能人物、走兽花鸟，但以山水为长，现存画迹亦均为山水画。据画史所载，他的画风约有两种：“水墨类王维，着色如李思训。”(《图画见闻志》卷3)但从现存的作品来看，均为水墨浅绛之作，“如李思训”的着色(应为青绿)作品已不可得见。

董源的传世作品尚有多幅，如著名的《潇湘图》卷、《龙宿郊民图》轴、《夏山图》卷等（图5、6、7），均为水墨浅绛的画法，为标准的董源风格的作品，真实可靠性亦较大。沈括《梦溪笔谈》(卷17)中论述他的画风为：“北苑使董源善画，尤工秋岚远景，多写江南真山，不为奇峭之笔……皆宜远观，其用笔甚草草，近视之几不类物象，远观则景物粲然，幽情远思，如睹异境。如源画《落照图》，近视无功，远观村落杳



图3 荆浩 五代 匡庐图 轴 绢本设色 纵185.8厘米
横106.8厘米 台北故宫博物院藏



图4　关　仝　五代　关山行旅图　轴　绢本墨笔
纵144.4厘米　横56.8厘米　台北故宫博物院藏

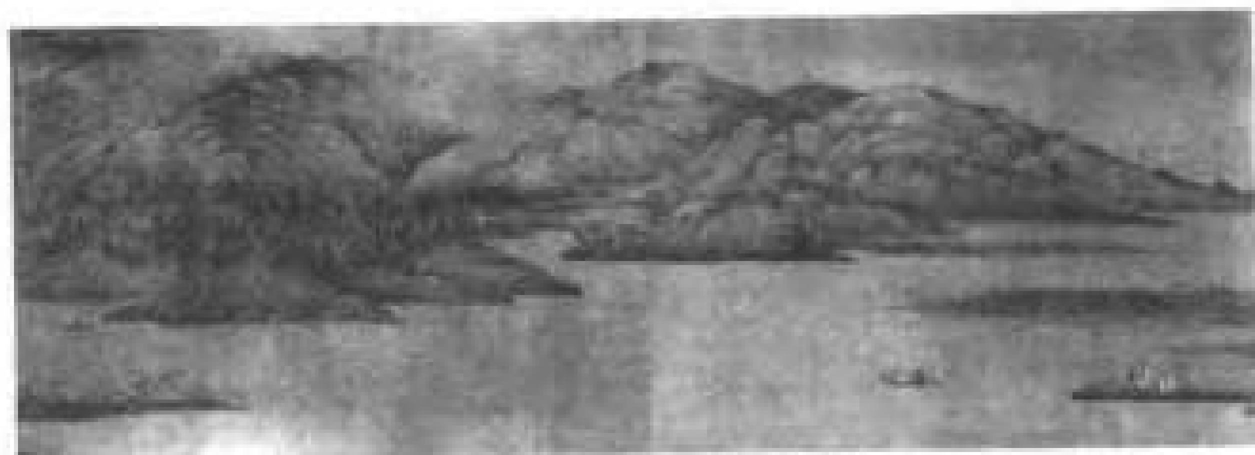
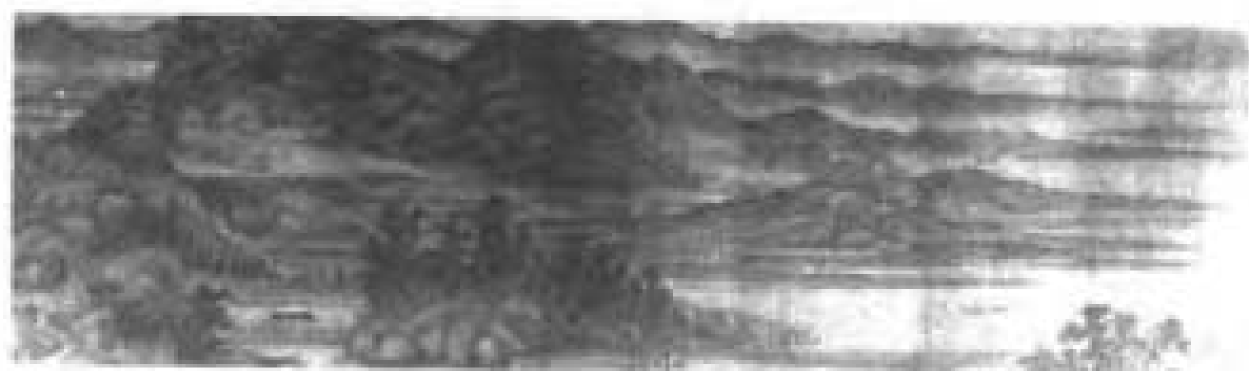




图5 董 源 五代 潇湘图 卷 绢本设色 纵50厘米 横141厘米 故宫博物院藏



图6 董 源 五代 龙宿郊民图 轴 绢本设色 纵156厘米 横160厘米
台北故宫博物院藏



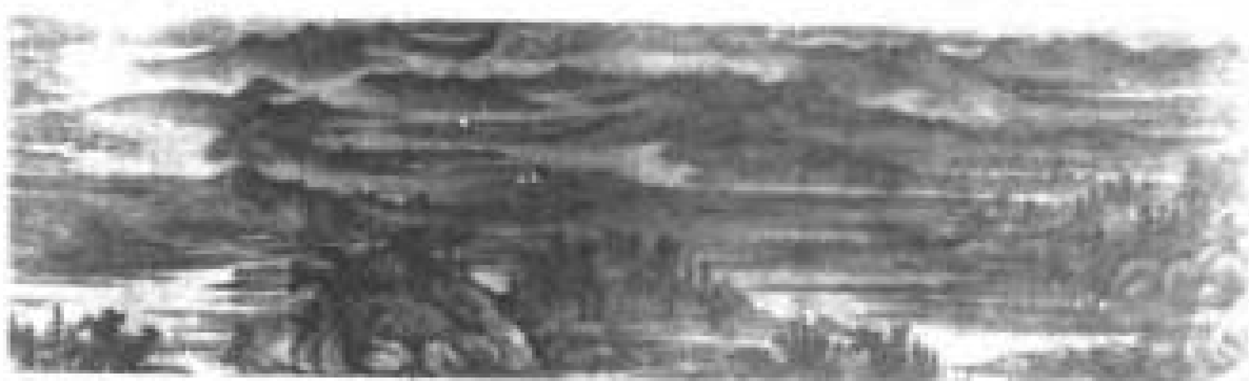




图7 董 源 五代 夏山图 卷 绢本设色 纵49.2厘米 横311.7厘米 上海博物馆藏

然深远，悉是晚景，远峰之顶，宛有反照之色，此妙处也。”而米芾对董源更推崇备至：“董源平淡天真多，唐无此品，在毕宏上。近世神品，格高无与比也……不装巧趣，皆得天真……”(《画史》)

前文言及，五代、宋初山水画最重大的一个创新是“皴法”的建构，而且，更重要的是不同地域的不同画家和画派更创立了迥然不同的“皴法”，董源山水中用来描摹江南山石纹理而创制了一种后世俗称为“披麻皴”的独特技法，遂以之与荆、关等北方画家的“皴法”有着明显的区别。

然而在北宋时期，董源的名声和影响不大，他的名字甚至不见于宋·刘道醇的《五代名画补遗》和《圣朝名画评》二书。而在郭若虚的《图画见闻志》中也未加重视，拒之于“三家山水”门外。直到北宋末年，可能是米芾第一次发现了他，才大加推崇。而到了元代，汤垕《画鉴》中更把“三家山水”中的关仝易为董源：“董源得山之神气，李成得山之体貌，范宽得山之骨法，故三家照耀古今，为百代师法。”至明末董其昌倡“南北宗”论，更把董源树为“南宗”之典范，王鉴比之“书之钟王”，清·王原祁更誉为可比“儒之孔颜”。确实，从文人山水画的创作实践的历史中来看，文人山水画从技法到风格意趣的真正历史源头，乃是董源而不是王维。

董源开创的画风，五代时因局囿于江南一隅，故当时的影响甚微，从者寥寥可数，除后世知名的巨然以外，还有刘道士等人，均不彰。其中只有巨然推进了董源的画艺，后世又并称为“董、巨”画派。

巨然，生卒亦不详，江宁(今南京)人。为江宁开元寺僧，活动于五代宋初，因随董源学画，后又成为南唐后主李煜座上宾客。南唐灭，李煜降宋，巨然随李煜归宋，随同而至汴京。居开宝寺，以画得声誉，董源画派遂得以进一步传播，但



在北宋前期仍未得多数人赏识。宋·苏颂《题巨然山水》(《苏魏公文集》卷72)中说："巨然山水擅名江表，归朝尤为当时贵重。然亦靳其笔，故今所传者甚少。惟学士院北壁特为杰作，前贤传记中多称之。"看来，巨然的山水画在北宋前期已被一些文人士夫所称赏。遗存至今的较可靠的作品有《秋山问道图》轴、《层峦丛树图》轴等（图8、9）。

巨然归宋后，他的画风似受到北方画派的某种影响，或多或少改变了董源的江南景色，增添了高山大川的描摹，从《秋山问道图》等作品中不难发现这种变化，但"披麻皴"的画法却得到了进一步的发展，并成为联结董源及入元以后的文人山水画派之间的一位最重要的过渡人物。此外，当时除前文提及的刘道士外，尚有二人亦属董、巨画派——吴僧继肇、池州匠，名已佚，画迹更杳不可考。

三、李成与范宽

北宋初年，山水画史上又出现了两位显赫的人物——李成和范宽，一在齐鲁，一处关陕。据说两人最初都是学荆浩的，后又自成一体，创立了两种完全不同的风格画派。《宣和画谱·山水叙论》(卷10)中称："李成一出，虽师法荆浩，而擅出蓝之誉。"

李成(公元919—967年)，字咸熙，为唐皇族后裔，又世代簪缨。唐末五代之际，乃祖李鼎迁至北海营丘(山东)，故李成世又称李营丘。宋乾德三年(公元964年)李成举家移居河南淮阳，一生布衣，自幼博涉经史，工诗文，志尚冲寂，好饮酒。在淮阳时终日痛饮狂歌，于967年醉死客乡。《宣和画谱》(卷11)中说他："气调不凡，而磊落有大志，因才命不遇，遂放意于诗酒间。又寓兴于画，精妙初非求售，惟以自娱于其



图8　巨　然　北宋　秋山问道图　轴　绢本墨笔
纵156.2厘米　横77.2厘米　台北故宫博物院藏



图9 巨 然 北宋 层岩丛树图 轴 绢本墨笔
纵144.1厘米 横55.4厘米 台北故宫博物院藏



图10 李 成、王 晓 读碑窠石图 轴 （传） 绢本墨笔 纵126.3厘米 横104.9厘米



间耳。”已有后世“文人画”之意。

但是，严格说李成的画尚属“前文人画”的历史范畴。因陈师曾先生曾说“文人画”不应指文人所作之画，而是画中须含文人之意趣内容。于此看来，五代宋初间的一些文人身分的画家，他们的作品，还不能径称之为“文人画”。

李成的山水画，极为时人所爱重，以致赝品泛滥，北宋时作伪者极多。米芾曾指出：“李成真见两本，伪见三百本，”又云：“使其是凡工衣食所仰，亦不如是之多，皆俗手假名，余欲为无李论”。(《画史》)时至今日，李成真迹更如凤毛麟角，今仅有一幅传世名作《读碑窠石图》轴(王晓画人物)(图10)，虽不能认定其为原迹，但根据文献论述李成画风的特点，从中或能窥知一鳞半爪。我们今天把这幅作品同一些文字描述相互参看，似甚吻合。如宋郭若虚的《图画见闻志》(卷1)中说他的山水画的特点为：“气象萧疏，烟林清旷，毫锋颖脱，墨法精微。”米芾《画史》中称颂其为：“秀润不凡。”又宋韩拙《山水纯全集》中记王诜论李成山水云：“李公家法，墨润而笔精，烟岚轻动，如面对千里，秀气可掬。”据此则可知，李成山水画的基本特点，正如郭若虚所说的“烟林清旷”的寒林平原之景，再从技法(笔法)的角度来看，既不同于荆、关，亦区别于董、巨，而是独创了一种后世俗称“卷云皴”的皴法——以侧笔作圆浑秀润的线条来刻画山石树木。这种独特的画法，嗣后又为郭熙继承并发扬光大(详下章)，并延绵以至后世而不颓。

与李成同时齐名的是范宽，亦为山水画史上一位重要的人物。

范宽，字中立，生卒不详，约与李成同时或稍晚。他也是一位“隐士”，嗜酒好道，常往来雍、雒间，“居山林间，常危坐终日，纵目四顾，以求其趣，虽雪月之际，必徘徊凝览，以

发思虑。”(刘道醇《圣朝名画评》卷2)《宣和画谱》(卷11)中亦说其:“卜居于终南太华岩隈林麓之间，而览其云烟惨淡风月阴霁难状之景，默与神遇，一寄于笔端之间，则千岩万壑，恍然如行山阴道中，虽盛暑中凛凛然使人急欲挟纩也。故天下皆称宽善与山传神，宜其与关、李并驰方驾也。”

关于范宽山水画的师承，据米芾《画史》中称:“范宽师荆浩”，他的作风为:“山顶好作密林，自此趋枯老;水际作突兀大石，自此趋劲硬”。其画风为“劲硬”与“枯老”，这同郭若虚评他的画为“势状雄强”的特点亦为相符。现存范宽真迹，相对说是较多的，尤其是著名的《溪山行旅图》大轴(今藏台湾故宫博物院)(图11)，堪称其代表作品。这幅画，绢本浅设色，构图亦近似荆、关等人所创的所谓“全境”山水，以巨山大川作为主要描摹对象，以表述一种“雄强”的情趣意境;再从技法角度来看，范宽亦独创了一种后世俗称“雨点皴”的特殊皴法——即以短促峻峭的直笔作短线条以刻画高山巨石的体貌，具有一种磅礴雄伟的气势。此外，范宽的存世真迹尚有《雪山萧寺图》轴、《雪景寒林图》轴(似为南宋人作品)等(图12、13)。

在北宋前期，范宽的影响颇大，尤其是关陕一带，从学者不少;至北宋晚期文人画兴起，遂遭冷遇。苏轼对之曾有微词:“近岁惟范宽稍存古法，然微有俗气。”(《东坡题跋》卷5)再加以米芾等大力推崇董源等人的江南画风，“雄强”之风更一蹶不振。直要到北宋末年至南宋初年的宫廷画院中出了一位李唐，才继承了范宽的画风，并加以进一步改造，嗣后又统治了整个南宋的宫廷山水画风格，但已与范宽原有的“雄强”画风北辙而南辕，相去不可以道里计了。(详见第三章)



图11　范　宽　北宋　溪山行旅图　轴　绢本墨笔
纵206.3厘米　横103.3厘米　台北故宫博物院藏



图12 范 宽 北宋 雪山萧寺图 轴 绢本墨笔
纵182.4厘米 横108.2厘米 台北故宫博物院藏



图13　范　宽　北宋　雪景寒林图　轴　绢本设色　纵193.5厘米　横160.3厘米
天津艺术博物馆藏



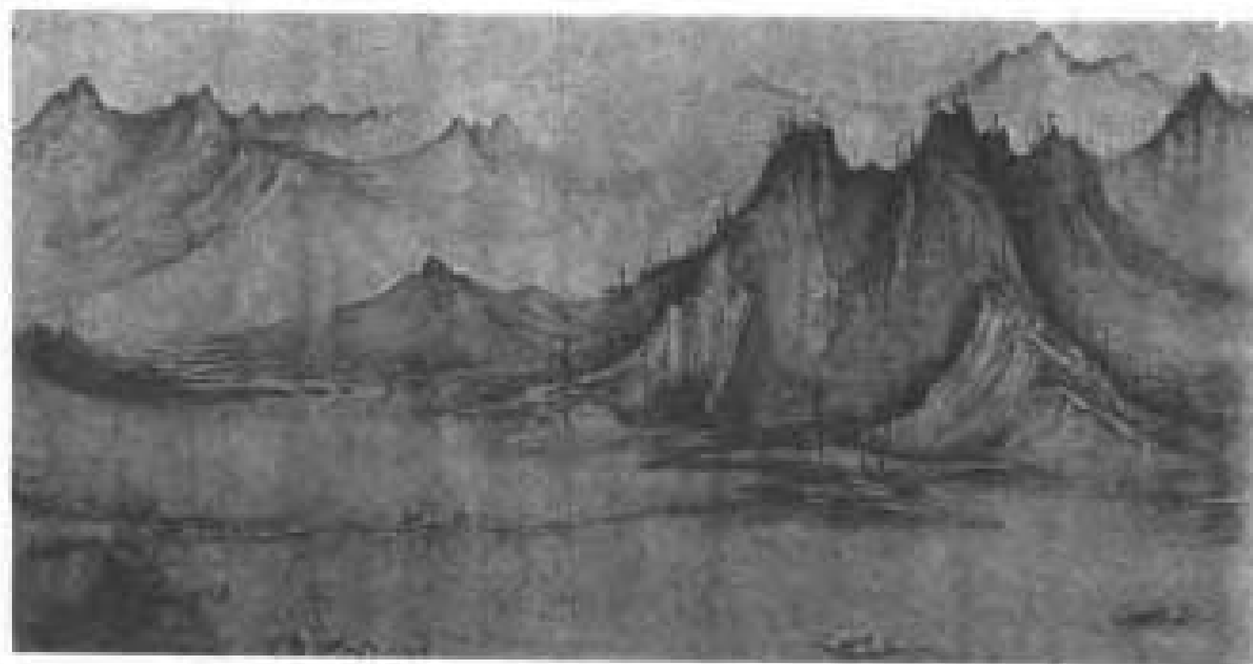


图14　许道宁　北宋　渔父图　卷（部分）绢本墨笔　纵48.9厘米　横209.6厘米
美国纳尔逊·艾特金斯美术馆藏



四、其他山水画家

五代北宋初年，山水画家不仅人才辈出，各种技法风格亦百花争艳，纷然杂呈。除“三家山水”以外，值得一提的人物还有许道宁等。郭若虚《图画见闻志》(卷4)曾说他：“山水学李光丞，始尚矜谨，老年惟以笔画简快为己任。故峰峦峭拔，林木劲硬，别成一家体。”则可见许道宁的画风初出于李成，而后来自成一家。今存有一幅著名的《渔父图》卷(已流去美国)(图14)，画风颇具个性，与其他宋人山水皆不类，画艺亦较高，诚如当时有人称誉之为：“李成谢世范宽死，惟有长安许道宁。”(见《图画见闻志》卷4)但他的这种独特画风却无人后继。

此外，“三家山水”之后的画家尚有不少，除许道宁外，学李成的还有翟院深、李宗成、燕肃、宋迪等，但画迹无传。而不属上述画派的画家又有燕文贵、高克明、屈鼎、王士元等不可胜数，熙熙攘攘，十分热闹，但除燕文贵外画迹大都无存。

总之，北宋前期的山水画坛，各种风格、技法呈现出一片百花争芳的兴旺局面。直到北宋晚期，李成画派的后继者中出了一位赫赫大名的郭熙，并成为北宋宫廷画院中的主流画派。同时，在文人士大夫中的米芾亦“揭竿而起”，开创了文人水墨山水之先河，局面才大大改观(详见下章)。

第三节 五代宋初的人物画

郭若虚《图画见闻志》“论古今优劣”条曾提出“佛道人物、士女牛马则近不及古”的观点，不过是一种相对的说法——指的是五代之前乃人物画的大一统天下，而山水、花鸟则是陪衬的角色。从五代开始，山水花鸟的发展一日千里，大有后来居上之势，相比之下，人物画不免黯然失色。但事实上，五代以降，人物画仍有一定进展，不过远不如花鸟、山水画的那种迅猛发展的势头罢了。

一、西蜀的人物画

五代西蜀的人物画科，大致分为两类：一类为服务于帝王宫廷中的“写真”及描绘宫廷日常游乐生活；另一类则是寺庙中的道释壁画，但因年代久远，实物几已佚失殆尽。据文献记载，蜀地的“写真”(画像)的高手辈出，如阮知诲历仕前后蜀两朝为翰林待诏，既画王衍的像于大圣慈寺三学院经楼下，又写孟知祥真于三学院真堂内，此外又写福庆公主、玉清公主等人的“真容”。广政末(公元965年)，孟知祥又命李文才于大圣慈寺华严阁真堂内画诸亲王及文武臣僚等人的画像。宋·黄休复《益州名画录》又记载阮知诲之子阮唯德画了大量《贵公子夜宴图》、《宫中赏春图》、《宫中按舞图》、《按乐图》、《宫中戏秋千图》等，皆当时帝后嫔妃游乐的生活景象，但上述作品都没有留存下来。又记载中有“川样美人”图画竟获荆湖商贾购买的情况，则其画风可能亦近于目前我们尚能见到的一些南唐士女人物画(详后文)。

蜀地宗教之盛不减中原，因此道释壁画的创作亦颇兴盛，



然均随寺观建筑的圮毁而湮灭无存，徒存下画史中记载的一大批画家的人名，而画风俱不可知。目前尚可勉强稽考其画迹的道释人物画家仅有两位——贯休和石恪。

贯休(公元832—912年)，字德隐，俗姓姜，婺州兰溪(今浙江)人。七岁即出家为僧，居杭州灵隐寺。后因故赴荆州，又因得罪荆南节度使成汭而被谴入黔。七十高龄时入蜀，得蜀主王建优遇，特为修禅寺，封主持，赐号“禅月大师”。

贯休诗、书、画皆能。《宋高僧传》中称他：“所长者歌吟，讽刺微隐，存于教化，体调不下二李白贺也。”存世诗集《禅月集》可参。也有人把他的书法比之怀素，但亦失传。

据画史记载，贯休擅画罗汉，如《益州名画录》中谓其：“师阎立本画罗汉十六帧，庞眉大目者、朵颐隆鼻者、倚松石者、坐山水者，胡貌梵相，曲尽其态。或问之，云：‘休自梦中所睹尔’……人皆异之。”又《宣和书谱》中说他：“以至丹青之习，皆古怪不媚……亦非人间所有近似者。”《图画见闻志》也说是：“休公入定观罗汉真容后写之，故悉是梵相，形骨古怪”等等。

现存著名的贯休《十六罗汉图》(图15)，纸本绢本均有，或水墨或设色，大都为后世辗转摹写之本，流传于海内外甚众。其中尤以日本帝室宫厅所藏御物本最有代表性，大致可以窥见贯休画风之一斑。

石恪与贯休齐名，但画风有所不同。

石恪，生卒无考，字子专，成都人，活动于五代宋初时。蜀平，曾至汴京，被旨画相国寺壁，并授以画院之职，但不就而还蜀。

史籍称石恪的个性与艺术为“怪”。《圣朝名画评》中说他：“性轻率，尤好凌轹人，常为嘲谑之句”、“性滑稽”(《图画见闻志》)。可见其与贯休之“怪”有所区别。传世的一幅著名





图15 贯 休 五代 十六罗汉图 （传） （选二幅） 绢本设色
每幅纵92.2厘米 横45.4厘米 日本宫内厅藏





图16　孙　位　唐　高逸图　卷（部分）绢本设色　纵45.2厘米　横168.7厘米
上海博物馆藏

的《二祖调心图》(今存日本)，是否为真迹抑是摹本，又是否保留了他的画风的一定面貌，均有争议，难以定评。

另有一位被宋人推重备至的孙位亦善人物画。据说孙位后又改名孙遇，原为东越(今浙江)人。唐末入蜀，又自号会稽山人，善画龙水、人物鬼神。今存一幅《高逸图》卷（图16)，人物衣纹遒美，湖石皴染完备。

二、南唐的人物画

五代南唐的人物画，留存至今却有不少描摹当时人的世俗生活的作品，最有名的便是顾闳中《韩熙载夜宴图》卷（图17)。

顾闳中，江南人，生卒及籍贯均无考，任南唐后主李煜宫廷画院的画院待诏，生平经历不详。《宣和画谱》中仅言其："善画，独见于人物"，亦提及《夜宴图》。

《韩熙载夜宴图》卷，据说是李煜命顾闳中描绘大臣韩熙载宅第内私生活的画卷。据《宣和画谱》记，中书舍人韩熙载"以贵游世胄，多好声伎，专为夜饮"而名声不佳，李煜"欲见其樽俎灯烛间觥筹交错之态度而不可得，乃命顾闳中夜至其第窃窥之，目识心记"，遂为此图云云，不知是否属实。

按韩熙载，北海人，后唐进士。投奔南唐后历事李昪、李璟、李煜三朝，政治上有所作为，然沉缅声色。此图绢本设色，用分段叙事的长卷形式，分为听乐、观舞、休息、清吹、送别等不同场景，各段之间以屏风、床榻诸物隔开，使各段之间既独立又连贯。这种手法，显然源于较古的《洛神赋图》又更进一步，艺术处理的匠心更高明一筹。而这幅作品中的人物神态、姿貌，以及相互之间的关系的刻画也大大超过了唐人的技能。换句话说，"写实"的技巧和形式均有了很大的进步。



但这幅作品一般认为是南宋人的摹本，可能仍保留着顾闳中画风的一些原貌。

南唐的人物画家除上述顾闳中外，较著名的还有周文矩和王齐翰等人。传为周文矩的知名作品，如有今藏北京故宫博物院的《重屏会棋图》卷（图18）。周文矩生卒亦不详，与顾闳中同时，亦为画院的待诏。王齐翰，生卒不详，建康人(今南京)，为后主李煜的画院中待诏。传世有《勘书图》卷(或称《挑耳图》)(图19)。

此外，南唐人物画家中还有两人值得一提——赵干及卫贤。

赵干，江宁(今南京)人，生卒不详，硕果仅存的一件名作《江行初雪图》卷（图20），上有李煜题“江行初雪，画院学生赵干状”行书一行。此图中人物虽很小，但刻画极精到，态貌动态极传神，画一江村中渔民张网捕鱼的情景，十分生动。此图中“山水”的比重亦很大，因此亦可归入山水画的范畴。

卫贤，生平经历不详，为南唐宫廷“内供奉”。传世名作《高士图》轴（图21），画东汉梁鸿、孟光夫妇“相敬如宾，举案齐眉”故事。此图中人物亦画得较小，故亦可目之为一幅山水画。山水风格亦具个性，不类董源等人的典范江南山水。其中的人物刻画亦极生动。

三、宋初的道释人物画

北宋开国伊始，亦效仿五代孟蜀及南唐建立了皇家画院，而画院中亦以花鸟画为主流。当时网罗了画院中的一些人物画家，则主要创作道释人物，为当时新葺或新建的寺观创作壁画，例如著名的创建于前代的汴京大相国寺新修葺后，其中的佛教壁画便由当时有名的画院画家高益主创；又如道教







图17　顾闳中　五代　韩熙载夜宴图　卷　（部分）　绢本设色　纵28.7厘米　横335.5厘米
故宫博物院藏

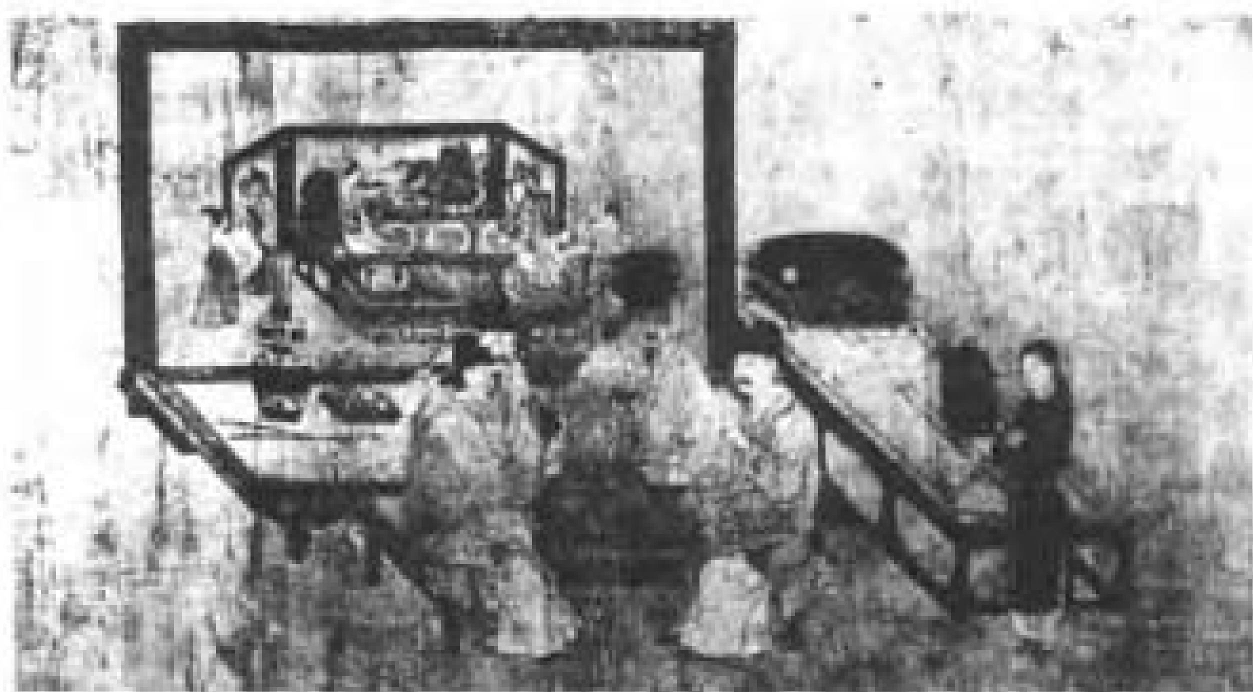




图18　周文矩　五代　重屏会棋图　卷　绢本设色　纵40.3厘米　横70.5厘米
故宫博物院藏





图19　王齐翰　五代　勘书图　卷　绢本设色　纵28.4厘米　横65.7厘米 南京大学藏

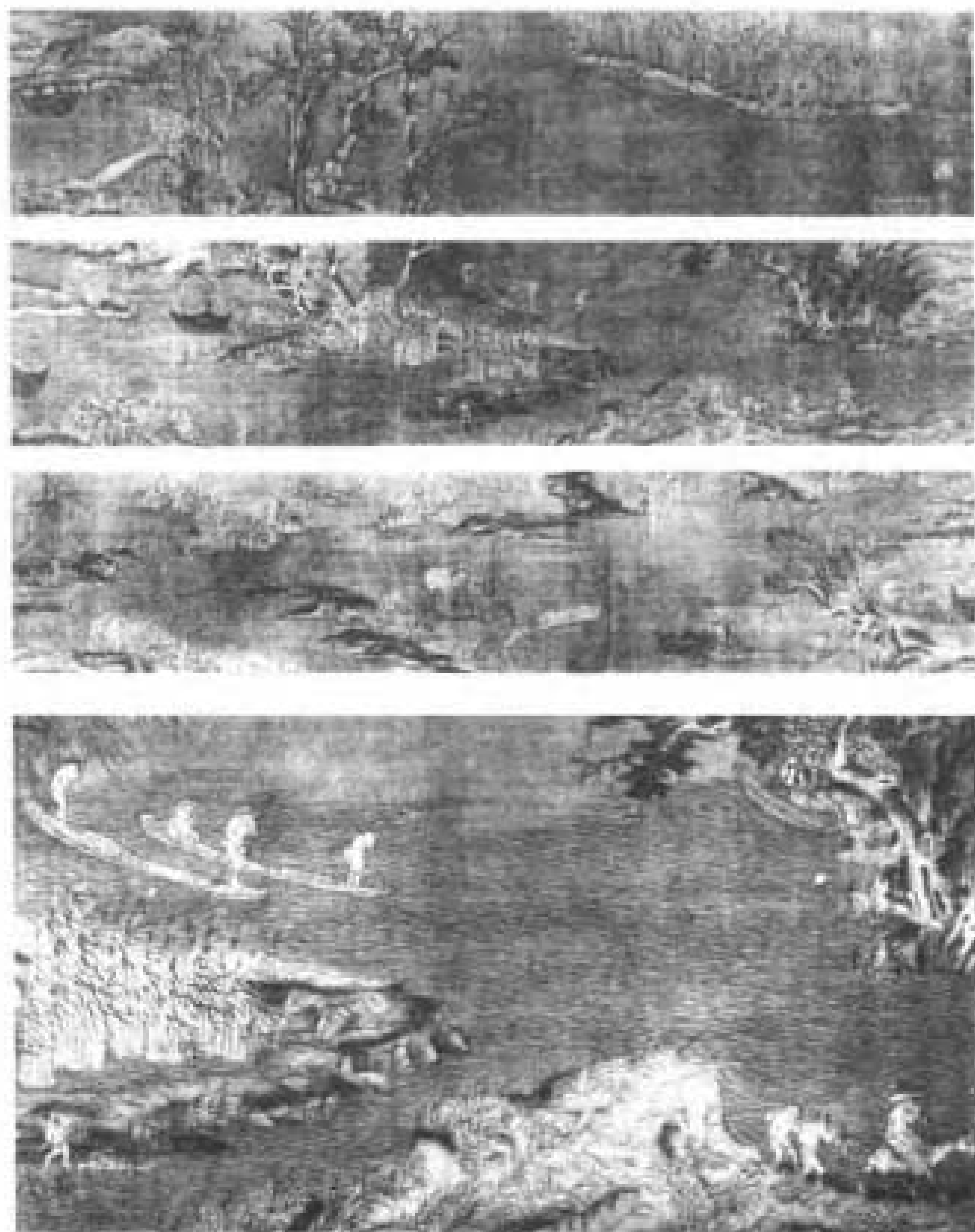


图20　赵　干　五代　江行初雪图　卷　（部分）　绢本设色　纵25.9厘米　横376.5厘米
台北故宫博物院藏



图21　卫　贤　五代　高士图　轴　绢本设色
纵134.5厘米　横52.5厘米　故宫博物院藏





图22　武宗元　北宋　朝元仙仗图　卷　（部分）　绢本墨笔　纵44.3厘米　横58厘米
美国纽约王季迁藏

庙宇玉清昭应宫新建，其中的壁画即由著名的武宗元和王拙主持绘作。但这类壁画均已随建筑物一起湮失不存。

幸尔目前尚存某些壁画的稿本，如有名的武宗元《朝元仙仗图》卷（图22）(今在美国)，以及《八十七神仙卷》等(今藏徐悲鸿纪念馆)，恐均属此类壁画小样。此图虽然是一种稿本，但描画并不粗略草率。从人物衣褶粗细变化的线条的描画方法来看，应属所谓“莼菜条”的系统，应为吴道子的传派。历来断定为武宗元真迹。

武宗元，字总之，河南人，生卒不详。家世业儒，元·汤垕《画鉴》中即称：“武宗元，宋之吴生也。”亦可为佐证。

注释：

①考定徐熙为徐温后裔，乃上海大学教授徐建融先生之创见。

②徐氏兄弟，《图画见闻志》中称“孙”，而沈括《梦溪笔谈》及苏辙《栾城集》中皆称“子”，应以后者为是。

③请参看拙著：《中国画之美》第二章《抽象美和程式化》。

④朱光潜著：《文艺心理学》，开明书店1946年版，155页。

第二章　北宋宫廷绘画的“写实”形态

北宋前期，虽然山水画家人才辈出，风格多样，但山水画尚未被打上皇家审美时尚的印记。帝王贵戚们对山水风景之美尚未引起兴趣，宫廷画院之内惟让花鸟画独擅其美。但从神宗赵顼即位(公元1068年)，山水画始得皇室的眷爱，于是才得登上宫殿壁障之上而与花鸟之美平分秋色。时势遂造就了郭熙这样一位北宋时期重要的宫廷山水画家。

第一节　郭熙山水画的创新业绩

郭熙(约公元1000年前后)，字淳夫，河阳(今河南孟县)人，故今称“郭河阳”。山水初学李成法，又颇能自抒胸臆，而擅“出蓝”之美，并形成了北宋宫廷山水画的一个主要派别，影响波及于后世。

据说神宗赵顼原好李成的山水画，如米芾《画记》所记：“慈圣光献太后于上温清小次，尽购李成画贴成屏风。以上(指赵顼)所好，至辄玩之。”郭熙是传袭李成画派的佼佼者，于是就得到了赵顼的宠爱，先后奉旨为三司省、开封府厅、都水监、谏院、相国寺、紫宸殿、御书院等处作了无数壁画及屏扆，先授以御书院艺学，终于升任为翰林待诏直长。元丰(公元1074年)后，郭熙更进一步创作了大量作品，计有玉华殿壁、景灵宫十一殿、御毡帐、化成殿壁、睿思殿、遥津亭、玉堂等处，不可胜记。

郭熙际遇神宗赵顼近二十年，元祐(公元1086年)之后，哲宗赵煦即位，才遭到冷落，暂为此画派画下一个句号。邓椿《画继》(卷10《杂说·论近》)中说："昔神宗好熙笔，一殿专背熙作。上(哲宗赵煦)即位后，易以古图，退入库中。"此中原委已不得而知。近人或认为与党争有关，亦不无道理，但如目之为仅出于神宗个人的偏爱，亦符合于艺术规律。总之，因一时之间帝王的审美好尚所支持与鼓励，终于造成了李成与郭熙的山水画派在北宋中期的宫廷画院中占了一个绝对的统治地位，使宋初其它山水画派黯然失色，退避三舍。

李成的画风，据米芾评议为："李成淡墨如梦雾中，石如云动，多巧少真意。"(《画史》)这一特点在郭熙的作品既得到保存又有所发展。"石如云动"，乃指郭熙山水画的皴法，后世俗称为"卷云皴"——以圆转、波动的线条来刻画山石树木，确有"云动"的特点，但"少真意"这一特点却被他克服了。郭熙山水画的创作中尽量做到能比李成山水画更"多真意"，即"写实"。这是他的一大历史功绩，故能"独步一时"。

而郭熙作为当时一名宫廷画师，虽列属于"工伎"，但他的画艺之能胜于一般院人，关键还在于他有一定的绘画思想和美学观点。在创作之余，能概括了他一生的创作经验，又提升为一定的绘画理论，这是十分难能可贵的，在两宋的宫廷画师中也是稀见的。

郭熙的山水画理论经他的儿子郭思的整理成书，为著名的《林泉高致集》，为我们认识和理解他的创作和思想的重要参考资料。他从理论上和实践中均强调了山水画的"写实"要求：如在《林泉高致》中提出，山水画要使人观看后觉得"可行"、"可望"、"可游"、"可居"。因此，他认为山水画家首先应对自然界的山水形貌"饱游饫看"，才能"历历罗于胸中"，而后再表现出来、并且又总结出著名的"三远法"——"高



远"、"深远"和"平远"的不同景色的真实描摹方法。这些，我们大致也可以从他的作品中领略到。

更进一步看，郭熙又颇具一定的美学头脑，他在《林泉高致》中又提出画中的自然山水形象中蕴含的内容应为："春山艳冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡。"又说："春山烟云连绵，人欣欣；夏山嘉木繁阴，人坦坦；秋山明净摇落，人肃肃；冬山昏霾翳塞，人寂寂。……此画之景外意也。"且不说他的绘画创作是否能够完美体现他的这种审美意图，但他认为"写实"的山水画的极终目的也还是应该体现一定的人文精神，山水画的艺术性的内容也终究是一定的"人情"境界，而绝不是那种庸俗机械论美学所认为的"自然美"——仅是一个形而上的客观对象——和人的审美情趣无关的冷冰冰的自然存在。同时郭熙又明确认定："更如前人言：'诗是无形画，画是有形诗。'哲人多谈此言。"(均见于《林泉高致》)这一点更同一些文人画作者殊途而同归，难怪当时的一些文人画家(如苏轼)虽经常贬议"画工"，但对于郭熙的山水画仍表示了一定程度的赞许。

据米芾《画史》中言，李成的山水画尺幅一般都较小，又大都以平远寒林擅长；而郭熙因多作壁障，故大都为大幅格局。《图画见闻志》亦称"巨障高壁，多多益壮"。现存的郭熙画真迹亦可为证，如著名的《早春图》大轴(今在台湾)及《窠石平远图》轴（图 23、24）等，幅面都不小。均为郭熙山水画的代表作品，可以窥见他的画风之一斑。

一方面，由于帝王的爱好并大力扶持，另一方面，郭熙的画艺亦超群绝俗，他的画风遂成为当时画院中的山水画的主流。皇室又委之以"考校天下画生"，更助长了郭熙画派的社会影响和地位。因此，当时效学郭熙画风的人极多。邓椿《画继》中记述北宋后期的山水画，画院内外的山水画家如郭



图23　郭　熙　北宋　早春图　轴　绢本墨笔　纵158.3厘米　横108.1厘米
台北故宫博物院藏



图24　郭　熙　北宋　窠石平远图　轴　绢本设色　纵120.8厘米　横167.7厘米
故宫博物院藏

道卿、宋处、李远、游卿、郭铁子、李希成、和成忠、朱锐等不可胜数。

郭熙的山水画和同时期的崔白等人的花鸟画一样(详下节)，是两宋"写实"形态的宫廷绘画发展历史中的一个重要的中间阶梯，起到了一定承前接后的作用，托起了从北宋徽宗赵佶宣和画院到南宋宫廷绘画的"写实"精神，使其技巧达高度成熟境地，成为中国绘画史的进化过程中的一个极其重要的历史阶段。

第二节 崔白等人花鸟画的"变法"

前文言及，北宋前期的宫廷画院中，来自西蜀的黄筌父子创建的花鸟画派占据了主流的地位。将近一百年间，这种所谓"黄体"形成了一个格式，画家们亦步亦趋，往往不敢越此雷池，墨守成规使之落入了沉滞的状况。直到北宋中期(神宗赵顼执政时期)才有了新的转机。元·夏文彦的《图绘宝鉴》卷3中指出："宋画院较艺者必以黄筌父子笔法为程式，自白及吴元输出，其格遂变。""白"指崔白，为北宋宫廷画院中将沉滞已久的"黄派"花鸟画进行"变格"的杰出画家。但在他之前，已有一些院外的花鸟画家进行了一些创新的努力，这对于崔白改革画院花鸟画陈式亦具有一定的助力，值得一提的人为赵昌和易元吉。

一、赵昌和易元吉

赵昌，字昌之，号剑南樵客，广汉(今四川成都)人，生卒无考，其艺术活动约于真宗与仁宗年间，大中祥符年间(公元1008—1016年)已擅名于世。



赵昌亦为蜀人，但在当时“黄派”势力风被天下之时，赵昌却不甘随波逐流，他在画院之外别树一帜，独具艺术匠心和勇气。

赵昌的画迹早已不存于世，但画史记载却一直称说不衰，特别是提到他的花鸟画特别重于“写生”方面，并由此而自号“写生赵昌”。宋范镇《东斋记事》卷4中指出：“(赵昌)每晨露下时，绕栏槛谛玩，手中调彩色写之，自号‘写生赵昌’。”

赵昌虽重于“写生”，但也绝不是完全不依靠传统，对于前人也仍有所继承。他最初师法滕昌祐，后又仿效徐崇嗣。对前人的作品也作过一些临摹，但不拘一格，特别是对于一些已成为定式的“黄派”体制，更不墨守成规，才形成他个人的个性风貌。《图画见闻志》中称颂他：“惟于傅色，旷代无双。”然因无实物可证，不得不存而不论了。据说赵昌画派，亦有不少追随者，较有名的如王友，画迹亦渺不可考。

另一位和赵昌的情况略似的花鸟画家为易元吉，生卒不详，约与赵昌同时，湖南长沙人。原为民间画工，亦以“写生”擅名，工画猿猴，画迹亦难考。虽然留存至今的宋人猿图尚有一些，但无法与易元吉画相合，后人北宋画院，《图画见闻志》卷4中记他曾于“开先殿之西庑张素画《百猿图》……画猿才十余枚，感时疾而卒”。可见，当时不论是赵昌还是易元吉，他们强调“写生”，其最终的艺术目的正是为了达到传统的“气韵生动”的美学原则的体现。崔白也同样认清了这一点，遂摒弃“黄体”而将北宋的宫廷花鸟画引入了一个新的历史阶段。

二、崔白与吴元瑜

崔白，生卒无考，字子西，濠梁(今安徽凤阳)人。神宗熙



图25　崔　白　北宋　双喜图　轴　绢本设色　纵193.7厘米
横103.4厘米　台北故宫博物院藏





图26 崔 白 北宋 寒雀图 卷 绢本设色 纵25.5厘米 横101.4厘米 故宫博物院藏

宁(公元1068—1077年)年间为图画院艺学。郭若虚《图画见闻志》卷4中称其："工画花竹翎毛，体制清淡，作用疏通，虽以败荷凫雁得名，然于佛道鬼神、山林人物，无不精绝……熙宁初，命白与艾宣、丁贶、葛守昌画垂拱殿御扆鹤竹各一扇，而白为首出，后恩补图画院艺学。"据说崔白于熙宁初年进入画院时已六十多岁，之前原是民间画工，熙宁中被召画相国寺的壁画之后，得到神宗赵顼的赏识而入画院，不久又由艺学擢升为待诏。由于其画艺高超，声名大振，并成为与郭熙的山水画相埒的宫廷花鸟画家。

崔白的花鸟画，虽谓对"黄体"的"变格"，但事实上还是一种继承和发展。他的画风仍较多继承了宋初"黄派"画的工细勾勒，忠实于对物象的工细缜密的刻画方式。只因他来自院外，遂把院外画家并未受到"黄派"格式的拘束的"写生"传统带进了院内，冲击了旧的陈式，加进了新鲜血液，大大推进了北宋宫廷花鸟画的"写实"精神。这一点，前述的赵昌等人作为崔白变格的先驱，亦应有一定的助力。

画史记载崔白"尤长于写生"，因此他的作品的长处亦正在于状物工致、传神生动，纠正了旧有的"黄体"花鸟画偏于富艳拘谨的格法。在他的作品中，既保存了"黄派"宫廷艺术的状物精微的传统特点，复又加进了一种新的、生动活泼的气象，大大推进了"写实"的宫廷绘画的艺术水平。

崔白的绘画作品，遗存至今的计有三幅较为可靠，为《双喜图》轴（图25)、《寒雀图》卷（图26）和《竹鸥图》。

今藏于台北故宫博物院的旧题为《双喜图》大轴(近人发现其中所画的乃寿带而非喜鹊，故旧题不确)，以及今藏北京故宫的《寒雀图》卷，我们如果把它们和前述黄筌父子的作品两相比较，便可发现，前者的描绘技巧已有极大提高。例如黄筌的《写生珍禽图》和《寒雀图》中有一姿态相似的鸟



雀，均展翅飞翔。相较之下，黄筌所画之雀几似一纸糊风筝，而崔白所画，明显的生态栩然了。同样，黄居寀的《山鹧棘雀图》中的禽鸟相对说仍较拘板，而崔白的画中禽兽的姿态神韵极其生动自然，又对应着树木草坡为微风吹扬起来的动势，“写实”的精神和技巧达到历史上前所未有的境地。

西方绘画中恐怕很少类似于上述的花鸟画，他们比较热衷于一种所谓“静物画”(Still-life painting)，大抵喜画“死”物而不画“活”物。而我们中国人的审美要求不仅画自身形貌要求“生”、“动”，画自然界的万象也同样要求既“生”又“活”。这一点，也许同我们传统的哲学思想和美学思想的特殊性有关：传统的“气韵生动”的原则，最初只对人不对物，一俟花鸟山水之类自然物象登上艺坛，人们往往把这个美学原则推而广之——由人而及于自然物类。南宋邓椿(《画继》卷9)说过：“画之为用大矣，盈天地之间万物，悉皆含毫运思，曲尽其态，而所以能曲尽者……传神而已矣。世徒知人之有神，而不知物之(亦)有神……故画法以气韵生动为第一。”而董逌(《广川画跋》卷6)亦指出此点：“人物则以神明为胜，苟求其理，物各有神明也，但患未知求于此耳。”显然，宋人对“气韵”、“神”等美学概念已比前人进了一步，具有了更宽泛的内涵。因此，他们要求花鸟画等自然物亦具“生(神)”态，使成为中国传统的“写实”的绘画艺术形式的基本美学原则之一，并付之实践。崔白等人的历史功绩，即在于推进了北宋的宫廷花鸟画——改进了五代宋初的旧格，使之增添了神态生动的“写实”性质，遂使之具有了鲜明的时代特点。

崔白的后继者有其弟崔悫，字子中，约和崔白同时供奉禁中，官至左班殿直，其状物描景，笔法规模，与乃兄相似，但画迹不存。此外，值得一提的还有一位吴元瑜，是他的画法后来又影响了徽宗赵佶，而正是赵佶，又进一步把北宋的

宫廷画派推向了它的巅峰。

吴元瑜，字公器，京师(今河南开封)人。据说他师承崔白，但具体情况不详。他并非画院中的画工，而担任过光州兵马都监、武功大夫等武职。

吴元瑜虽未入画院，但出入于亲王府邸及至禁中。据说当时亲王贵戚中“求元瑜之笔者，踵相蹑也”，其中包括当时的端王赵佶。据蔡絛《铁围山丛谈》卷1中说到：“国朝诸王弟多嗜富贵，独祐陵(赵佶)在藩时玩好不凡，所事者惟笔研、丹青、图史、射御而已……亦就端邸内知客吴元瑜弄丹青。元瑜者，画学崔白……后人不知，往往谓祐陵画本崔白……凡斯失其源流矣。”

吴元瑜及崔悫等人均无画迹传世。但有一件佚名的《梅竹聚禽图》轴（图27），画风极似崔白，不知是否为崔白画派传人之杰作。

第三节　徽宗赵佶和宣和画院

历代的一些帝王雅好绘画艺术的为数不少，但像北宋末年的徽宗赵佶那样耽爱书画艺术的皇帝却不多。况且，他本人又能书善画，造诣亦非同一般，这样的事例实属稀见，绝无仅有。

一、赵佶的御画和代笔画

赵佶(公元1082—1135年)，神宗赵顼第十一子，哲宗弟。绍圣三年(公元1101年)封端王，哲宗死后继位为徽宗。“靖康之变”(公元1127年)金人陷汴京，掠徽宗北去，1135年死于五



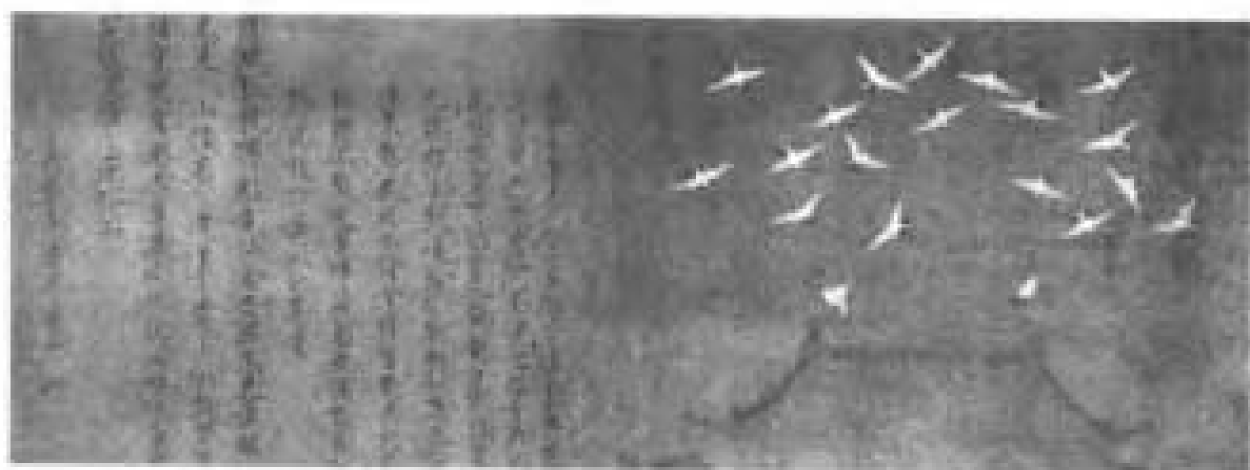
国城(今黑龙江依兰)。

后世把宋徽宗赵佶主持的皇家画院称为"宣和画院"，又把这个时期院内的画风称为"宣和(院)体"，其涵义应为如下两点：其一，标示此时的画院已与前代有所不同，是画院体制演变到了一个更完善的高级阶段；其次，此时的宫廷绘画亦已与前代有所不同，属于更成熟完美的历史形态，并且形成了一个独具特色的绘画艺术的风格流派。

在徽宗赵佶的宣和画院内，曾经盛极一时的郭熙山水画似已失宠，而花鸟题材重又占据了主流的地位。前文谈及，赵佶本人便是从吴元瑜学画花鸟画的，而吴元瑜又是崔白的传人。这样，北宋的宫廷花鸟画从黄筌画派演变而为崔白画派，再进一步发展为赵佶的画派。从它的艺术风格特征来看，首先一点便是把宋初确立的"富贵"体貌更进一步完善化。前文言及，五代宋初的黄氏"富贵"体貌的花鸟画，刻画精细是它的首创，但在表现自然物态的"生动"方面仍有所欠缺，而用笔亦较纤细孱弱，设色尚未臻完善。北宋中期的崔白等人，用"写生"方法大大提高了描摹自然物生态的水平，用笔更洗练遒美，但设色方面仍未加重视。但到了宣和画院时期，以上三个方面俱都照顾到，遂形成了后世盛称的一种所谓"宣和体"(院体)的绘画风格流派。目前我们能见到的不少传世名作，画上大都有赵佶的署名"御笔天水"，但实际上恐怕不一定都是赵佶的亲笔画，恐是其他一些佚名的宫廷画家的代笔。这类作品较多，例如最有代表性的《瑞鹤图》卷、《祥龙石图》卷（图28、29）及《腊梅山禽图》等。前文曾言及，宋初"黄派"的"富贵"意蕴的作品佚失太多，故史传黄氏画中的"珍禽、瑞鸟、奇花、怪石"等大量作品的真面目今天俱已不可得见。但在宣和画院内，这类题材又一次出现了，它们不仅刻画精工、用笔遒美、设色艳丽、神态生动，充分体现了宋代宫



图27 佚 名 宋人 梅竹聚禽图 轴 绢本设色
纵258.4厘米 横108.4厘米



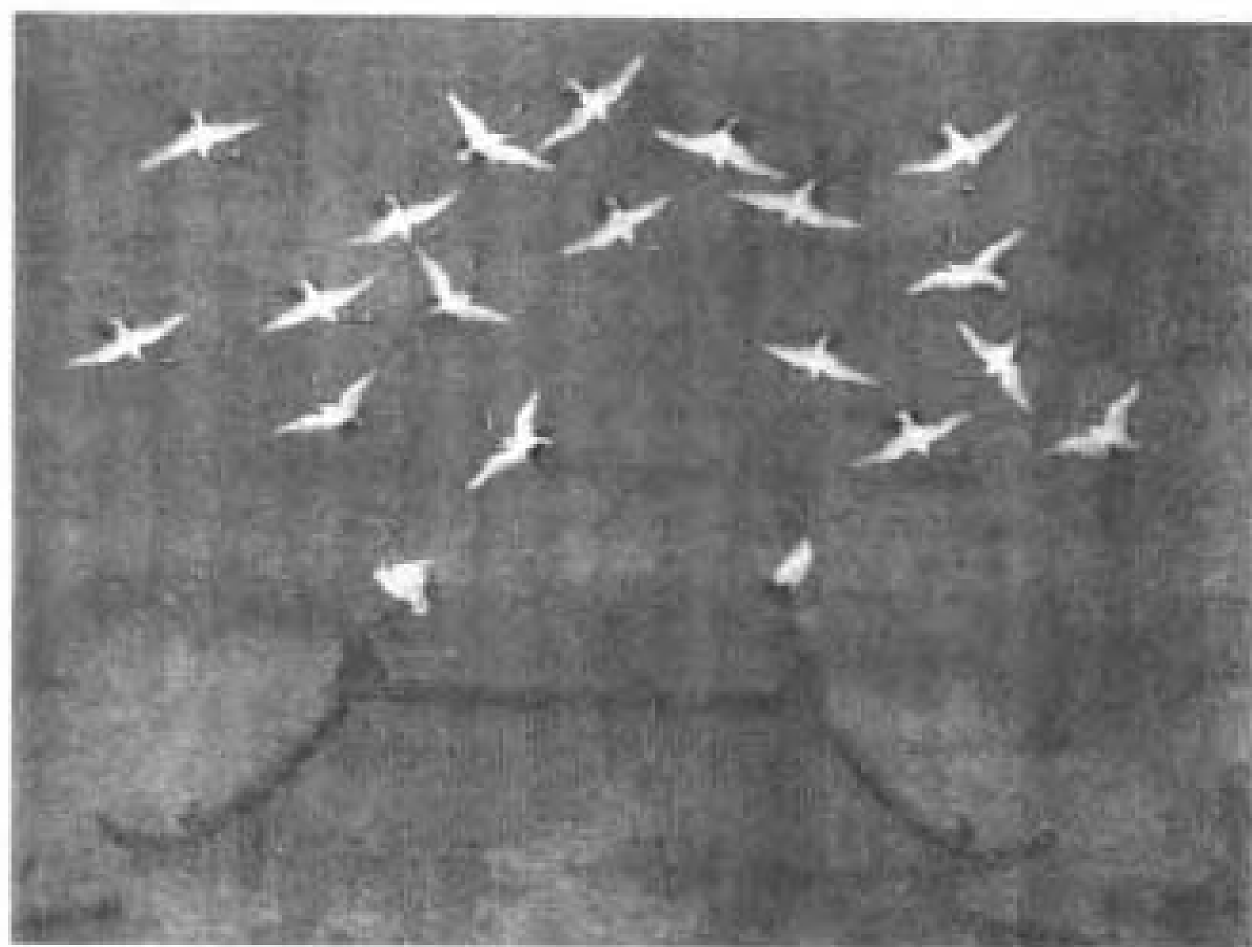


图28　赵　佶　北宋　瑞鹤图　卷　绢本设色　纵51厘米　横138.2厘米　辽宁省博物馆藏





图29　赵　佶　北宋　祥龙石图　卷　绢本设色　纵53.8厘米　横127.5厘米
故宫博物院藏



图30 赵 佶 北宋 芙蓉锦鸡图 轴 绢本设色 纵81.5厘米 横53.6厘米
故宫博物院藏

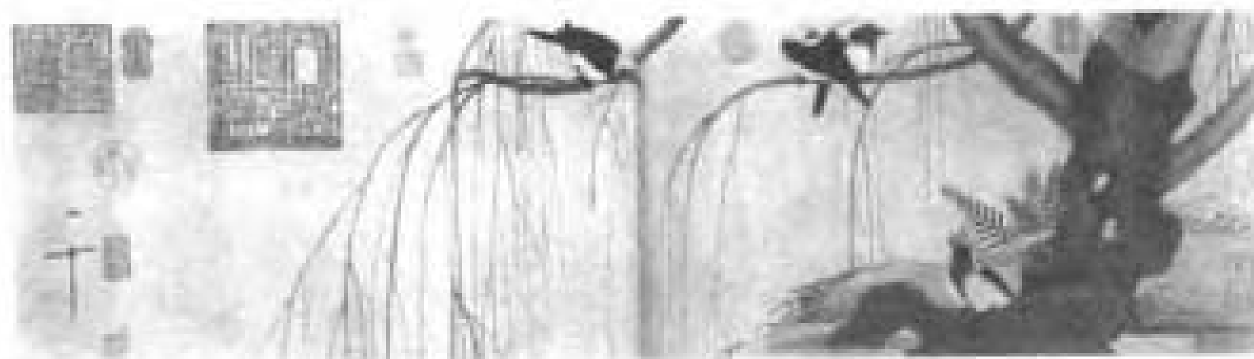
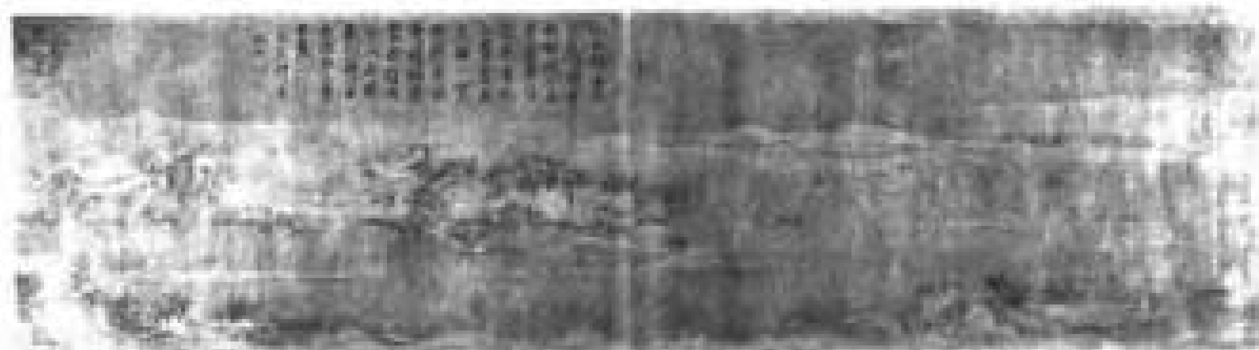




图31　赵　佶　北宋　柳鸦图　卷　纸本设色　纵34厘米　横223厘米　上海博物馆藏



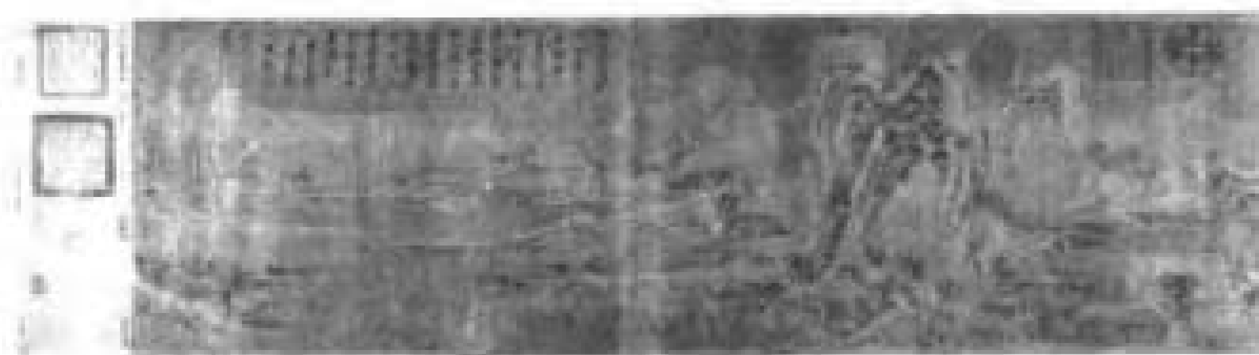




图32 赵 佶 北宋 雪江归棹图 卷 绢本设色 纵30.3厘米 横190.8厘米
故宫博物院藏

廷绘画淋漓尽致地表达一种所谓“富贵”意蕴的艺术作品的典范面貌。

宣和画院之盛，和赵佶本人能书善画不无关系。赵佶不仅善画，书法亦卓然成家。享誉百代的所谓“瘦金体”楷书，亦具有十分鲜明的个性特点——法度严谨，笔迹遒美，源于唐褚遂良而又有创新。他的草书的成就更高，亦源于唐人又凌越唐人。正因如此，今天我们自然会对某些署名赵佶的作品产生一定的怀疑。例如有一幅刻画精工、设色艳丽的名作《芙蓉锦鸡图》轴(今藏北京故宫博物院)(图30)，不仅署名“天水”，并有赵佶的诗题。工于书法(特别是草书)的赵佶又怎会安心于此类“众工之事”的精描细染呢?反顾其他院内“众工”，绝大多数不谙书法，偶见题名，字迹往往欠工，甚至拙劣，而他们的工细刻画的描绘技法亦并不需要书法功底。因此，不能不令人怀疑这类工笔重彩的花鸟画上虽有“御题”，但恐怕并非赵佶的亲笔所画。此类作品很可能是院内“众工”所作，而由赵佶题上“御笔天水”款字，掠为己有了。

但是，目前存世的赵佶的作品中，却另有一类与上述作品风格稍异的情况——它们不加彩染，纯以水墨，气格稍清淡，用笔亦较为粗放，有可能是赵佶的亲笔。例如《柳鸦图》卷（图31）虽未背离“院体”风格，但“富贵”气息稍逊。此外又有山水作品如《雪江归棹图》轴（图32）等，是否赵佶亲笔亦难确定。

宣和画院中的宫廷绘画的最主要特征，便是刻画自然物态的高度精巧，其“精工”之程度，达到了令人咋舌的地步。邓椿《画继》一书中曾记述赵佶画禽鸟创造了一种独特方法：“多以生漆点睛，隐然豆许，高出纸素，几欲活动，众吏莫如也”，但已无实物佐证。《画继》又记述赵佶对自然物态观察细致之程度，据说赵佶不厌其烦地去考究诸如“孔雀升高必



先举左"，而月季花"四时、朝暮，花、芯、叶皆不同"等等。此外，邓椿(《画继》卷10)又提到他曾见到过一幅非常奇特有趣的作品："(宣和)画院界作最工……尝见一轴……画一殿廊，朱门半开，一宫女露半身于户外，以箕贮果皮作弃掷状，如鸭脚、荔枝、胡桃、榧、栗、榛、芡之属，一一可辨，各不相同。笔墨精微，有如此者。"此图虽亦已佚失，但此类情况却可以从存世的其他作品得到印证。较有代表性的如一幅《货郎担图》轴（图33），旧题宣和画院"待诏"苏汉臣所作，(稍后的李嵩亦有类似的《货郎图》)他们刻画的货郎担上的各种杂物琳琅满目，极"精微"之能事。可见邓椿前记情况不虚。但是，性质与此幅"界作"最近似的，则当数赫赫大名的《清明上河图》了。

二、张择端和《清明上河图》

《清明上河图》的作者张择端，字正道，生卒不详，山东东武(今诸城)人，亦为宣和宫廷画家。《清明上河图》卷（图34），绢本设色，以连贯的长卷形式描绘了北宋都城汴京市俗生活的繁荣富庶景色。诚如孟元老的《东京梦华录》一书中所述："太平日久，人物繁阜。垂髫之童，但习鼓舞。斑白之老，不识干戈。"展开画卷，以汴河为主线，以高度"写实"的手法刻画桥梁舟车，城郭屋宇，街坊商铺，靡不具备。全卷各种形形色色的人物竟达五百余人之多。其刻画之精细逼真，令人叹为观止，场面之宏大宽广，使人拍案叫绝，具有极高的文献史料价值。由此可以使我们想象前述邓椿所记的宫女倒杂物图中的各种果壳什物的精微描绘能力。但就其艺术性而言，《清明上河图》却较高，虽其中不无琐碎芜杂之病，但描绘的对象毕竟不同于那些垃圾什物。《清明上河图》毕竟又



图33 苏汉臣 北宋 货郎图 轴 绢本设色 纵159.2厘米 横97厘米

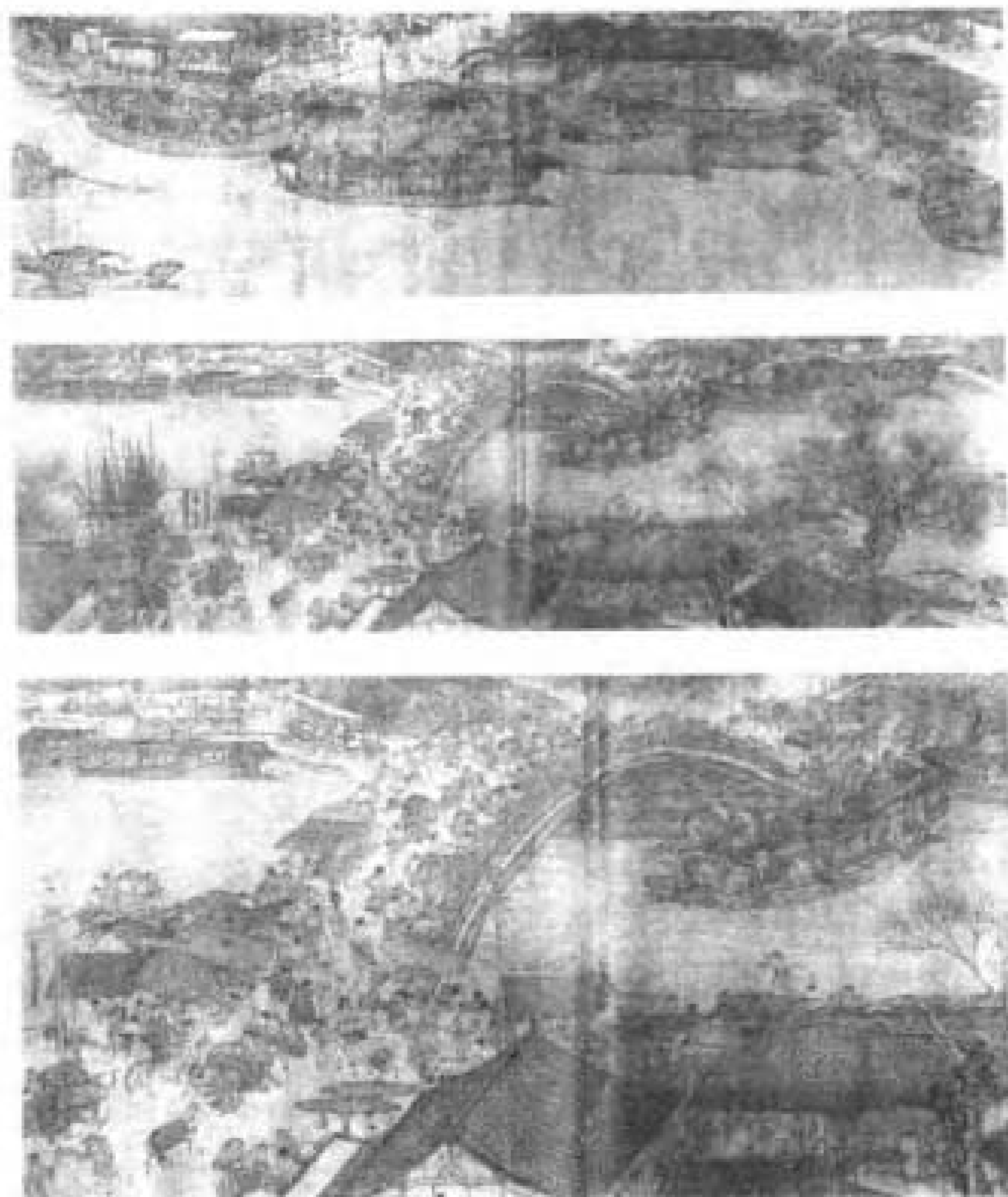


图 34　张择端　北宋　清明上河图　卷（部分）　绢本设色　纵 24.8 厘米　横 528.7 厘米
故宫博物院藏

具有一个歌颂“太平盛世”的主题思想，因此笔者倾向于把“清明”一词理解为“清明盛世”而不是“清明时节”。这恐怕更符合于宫廷画家张择端当年创作这样一幅场面宏大的杰作的初衷。

此外，宣和画院贡献于中国绘画史的另一个重要历史成就是“以诗入画”和诗画相结合。虽然最早主张以诗入画者并非赵佶，而是稍早于赵佶的苏轼等人(详见第五章)。但当时更有效地实践了“诗画一律”的原则，却还是在宫廷画院之内。我们现在所能见最早题诗于画幅本身之上的作法，却是赵佶而非苏轼。如前举《芙蓉锦鸡图》上的诗题：“秋劲拒霜盛，峨冠锦羽鸡。已知全五德，安逸胜凫鹥。”诗情画意，相得益彰。而一些画史记载中津津乐道宣和画院曾以诗题考核画家才艺的做法，如要求绘画能画出“乱山藏古寺”之类的诗意，虽多夸大溢美之词，但要求绘画表述诗意，认为绘画应同诗歌具有相似的审美内容，却是绘画艺术实践的一种高级境界。这也是中国绘画艺术最鲜明的民族特征之一，在世界范围内独树一帜。

宣和画院盛于前朝，院人极多，但声名大抵为赵佶所掩，均不彰。如画史记载花鸟画作者约有：

张希颜，汉州人，初名适。善画花，师赵昌。大观初累进画花，得旨补画学谕，后变从院体。

李诞，河间人。多画藂竹，笋箨鞭节，色色毕具，此“宣和体”也。

刘益，字益之，汴人。工花禽，宣和间与富燮供御，多取内殿珍禽，诸玩以为法……

富燮，汴人。宣和间与刘益同供御，布景运思过于益等等。

此类人名在元·夏文彦《图绘宝鉴》一书中约有数十人之多，但画迹均难稽考。相较之下，宣和画院中的山水画作



品及作者更为难考。目前硕果仅存有一幅王希孟的《千里江山图》卷。王希孟其人未见画史记载，仅因画卷后有蔡京题跋，王希孟之名才得以彰显。蔡京题云："政和三年闰四月一日赐。希孟年十八岁，昔在画学为生徒，召入禁中文书库，数以画献，未甚工。上知其性可教，遂诲谕之，亲授其法，不逾半载乃以此图进，上嘉之，因以赐臣……"

三、王希孟的《千里江山图》

《千里江山图》卷（图35）大青绿设色，以青、绿两色为基调，色泽浓重，树木、人物、舟桥、房舍则点缀以黑、白、赭诸色，色彩的韵律变化丰富，用以刻画一片连绵无尽的千里江山胜境。此画幅高51厘米，长达1120厘米，其篇幅之大为宋画中稀见。这是一幅能代表赵佶宣和画院中的"院体"(宣和体)的青绿山水画，它与刻画精工、色彩绚烂的花鸟画的"富贵"风格相为映照。

此外，值得注意的另有一幅名为《江山秋色图》卷（图36）的名作，明人旧题为南宋赵伯驹。此图亦为青绿设色长卷，作风近于王希孟，恐仍为北宋宣和画院中的佚名高手所作，"形似"(写实)的特点与王希孟的《千里江山图》略同。

总起来看，被称为"宣和(院)体"的绘画风格，无论花鸟画、山水画或人物风俗画均有一定的"格法"，而且是一种"写实"体制，历五代、宋初而至北宋末而臻于大成。此后，南宋的"院体"仍承其余绪而有所进步，但亦未越出其藩篱。





图35　王希孟　北宋　千里江山图　卷（部分）绢本设色　纵51.5厘米　横1191.5厘米
故宫博物院藏





图36 佚 名 北宋 江山秋色图 卷（部分） 绢本设色 纵56.5厘米 横323.2厘米
故宫博物院藏

第三章　南宋宫廷绘画新姿

公元1127年，金兵攻陷汴京，北宋灭亡，世称“靖康之变”，宣和画院亦随之溃散。是年五月，康王赵构即位于南京(今河南商丘南)，改元建炎，是为高宗。南宋始此。

南宋定都杭州，相当一部分宣和画院的旧人亦随高宗赵构一起辗转来到南方。这些画家后来又大都进入赵构重新建立起来的画院之中，恢复并继续画院的活动，两宋的宫廷绘画艺术又进入一个新的历史时期。

第一节　李、刘、马、夏的山水画和人物画

北宋中期以降，人们对于“宣教”艺术的热衷锐减。“鉴戒”作品虽未绝迹，但已被大量花鸟、山木题材的“赏悦”艺术所淹没。但南宋初年由于特殊政治状况，用以表述一定政治意义的人物画仍得到人们的重视，宫廷绘画出现了一些表达爱国热情及政治意义的“写实”作品，并得到一定的发展，艺术性较之前代更有所进步，但其成就却无法同“赏悦”艺术相比。纵观南宋时期的宫廷绘画艺术，花鸟画在宣和画院的基础之上继续向前推进，“写实”的技巧和形式更臻完美，但更值得注意的是山水画坛又出现了一派新气象，出现了引人注目的一些画家——亦即史称“李(唐)”、“刘(松年)”、“马



(远)"、"夏(珪)"四位山水画家。世或谓之:"院体",以之区别于北宋时期以郭熙为代表的山水画派,并以其典丽、精巧、秀润为特点的宫廷山水画风格著称于世,并成为一时之所尚,流风亦波及于后世。

一、李唐和刘松年

李唐(约公元1048—1130年),字晞古,河阳三城(今河南孟县)人。早年在民间卖画为生,50岁以后入宣和画院,工山水人物。据说赵构为康王时,李唐"尝获趋事"(元·庄肃《画继补遗》)。因此,当他后来随赵构南渡后,在南宋画院中大得恩宠。又据说李唐供职于高宗赵构的绍兴画院之时,已年届八十,奉旨授成忠郎、画院待诏,并赐金带。可见赵构对他的艺术的赏识与推崇,甚至在他画的《长夏江寺图》卷(图37)上"御题":"李唐可比唐李思训。"

在赵佶的宣和画院内,山水画的地位似乎不像花鸟画和人物画那样受到重视。李唐的传世名作《万壑松风图》轴(图38),便是在宣和画院时期创作的,但当时似乎并未受到推重。又画史记载李唐当年曾有诗抱怨:"雪里烟村雨里滩,看之容易作之难。早知不入时人眼,多买胭脂画牡丹"云云,正说明了此点。但到了南渡后的绍兴画院,高宗赵构的审美趣味又和赵佶有所不同,对山水画似抱有更大的兴趣,于是山水画又重新恢复了它在皇家画院之中应有的位置,并与花鸟画一起成为南宋画院中的两大主角。

值得注意的是,李唐开创的这个山水画派又和北宋画院曾一度兴盛的李成——郭熙画派有所不同,这是因为,李唐的山水画并非来自李成、郭熙的传统,他最初是效学宋初的范宽山水画。前文言及,范宽的画风在宋初一度崛起,随后



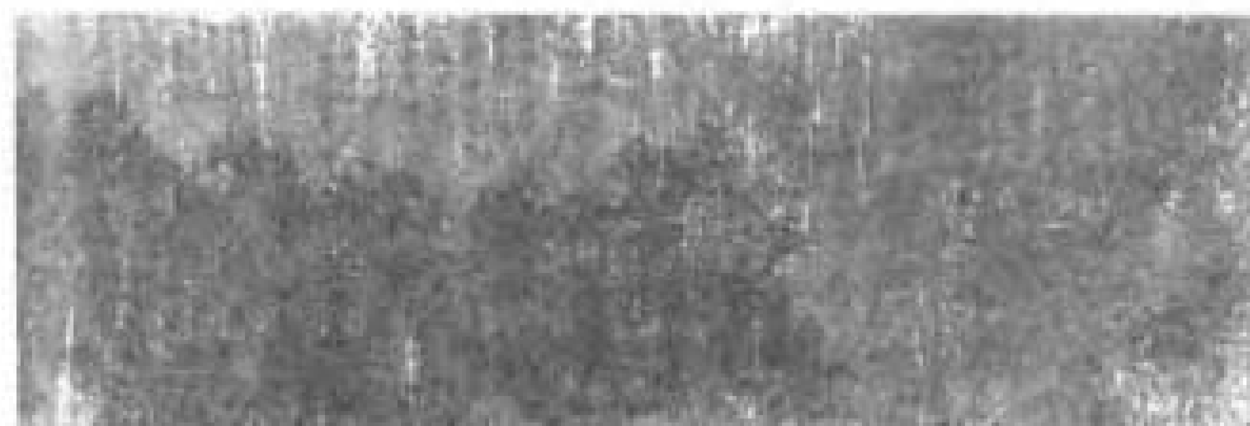




图37　李　唐　南宋　长夏江寺图　卷　绢本设色　纵44厘米　横249厘米　故宫博物院藏

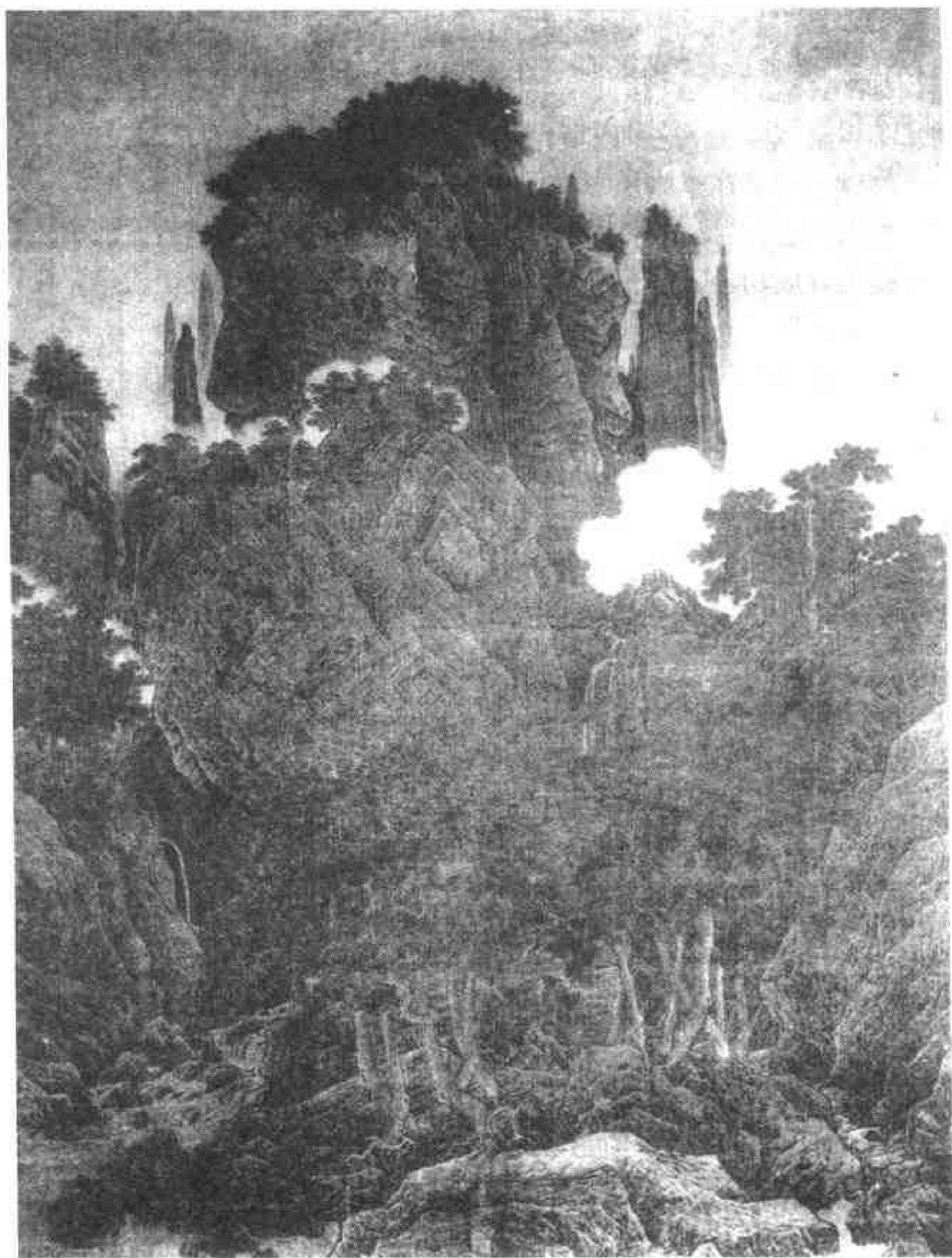


图38　李　唐　南宋　万壑松风图　轴　绢本设色　纵188.7厘米　横139.8厘米
台北故宫博物院藏

却一直遭到冷遇。因此在北宋时期，范宽的画风一直在院外、不得皇室重视。这种以所谓“雨点皴”为标志的画法，在长期消歇之后又在李唐笔下重见天日——李唐把范宽的“雨点皴”加以改进，创建了一种新的、世称“小斧劈皴”的描绘方法，遂大得成功。“雨点皴”为直笔，“小斧劈皴”则变成了横笔，用以表现山石的纹理，大大增加了新意，又颇得形似。李唐的山水画的代表作品便是上述的《万壑松风图》轴，有名款一行署于远山之上：“皇宋宣和甲辰(公元1124年)春，河阳李唐笔”。此外，传世的知名作品尚有《江山小景图》卷等，似为南宋时期的作品。从此李唐创建的山水画新风便获得了南宋高宗的睿赏，之后从者颇多，遂形成了南宋宫廷山水画的主流风格。

李唐不仅工画山水，人物亦颇精能。现存的名作《采薇图》卷，及《晋文公复国图》卷等，亦都显示了此时的人物画已大大超越了前代的艺术水平。

《采薇图》卷(今藏北京故宫博物院)(图39)，描绘的是商代亡国之臣伯夷、叔齐因商亡之后遁入首阳山，“不食周粟”、绝食以殉国的历史故事。在南宋初年出现这样的绘画作品，它的政治涵义是十分明显清楚的——一方面，为激励人们抗拒外族入侵的爱国热情；另一方面，亦多少包含了当时对一些投降派的针砭之意。此画中伯夷、叔齐面有饥色，但神情坚毅，姿态生动，“写实”能力又大大超过了前人。这一点，前代的人物画的描写水平却是很难达到的。画卷末又有元代宋杞题跋称其“意在箴规，表夷、齐不臣于周者，为南渡降臣发也”，确为至论。

同样，《晋文公复国图》卷中描绘的历史故事，为春秋时期的晋文公重耳历尽艰辛而达到“复国”的目的，也是一种借古以喻今、激励人们的政治热情的“宣教”作用的艺术作品。



在李唐这种爱国热情感召之下，他的学生萧照也画了一些类似的作品，如著名的《中兴瑞应图》卷（图40），则直接表现现实的历史——“中兴”，直接描述高宗赵构的“复国”行动。“瑞应”，则指赵构建立南宋政权乃是天命神授，即所谓“天命有德，中兴万世”，又寓有为赵构歌功颂德之意。

萧照，生卒不详，建业(今江苏南京)人（有谓濩泽人，今山西阳城）。青年时知书能画，金兵入侵后中原乱离，遂流入太行山为盗，“一日掠至李唐，检其行囊不过粉奁画笔而已。叩知其姓氏，照雅闻唐名，即辞贼随唐南渡，得以亲炙。唐感其全生之恩，尽以所能授之”。(元·夏文彦《图绘宝鉴》卷4)

萧照为李唐画派的传人，除了能画直接表述一定政治内容的人物画以外，又效学李唐以山水画形式间接地表述一定的爱国精神的山水画。他的山水画，也同样描绘了大好河山的雄伟壮丽、坚定沉毅的形貌。传世作品有《山腰楼观图》轴（图41），画法酷似李唐，以坚硬的笔触作“小斧劈皴”，画法凝重。但《图绘宝鉴》评其“用墨太重”，恐是他的弱点。

南宋山水画坛，“李、刘、马、夏”并称四大家，萧照的名字由是不彰，但论其技艺水平不低于他人。可能是因为他的画风过于近似李唐，缺乏个性特点，因而未能跻身“大家”之列。

刘松年，生卒不详，钱塘(今浙江杭州)人。居清波门外，清波门俗称“暗门”，故人称“暗门刘”。据说刘松年师承张训礼，而张训礼则为李唐画法的传人，因此刘松年继承了李唐画派并加以发展，故尔能为大家。他不仅工画山水，亦能道释人物。淳熙年间(公元1174年—1189年)为画院学生，至绍熙(公元1190—1194年)年间升为画院待诏，赐金带。历事于孝宗、光宗与宁宗三朝。在孝宗时期也曾画了一些有政治意义的《中兴四将图》卷（图42）等。但他在画史上的地位，却

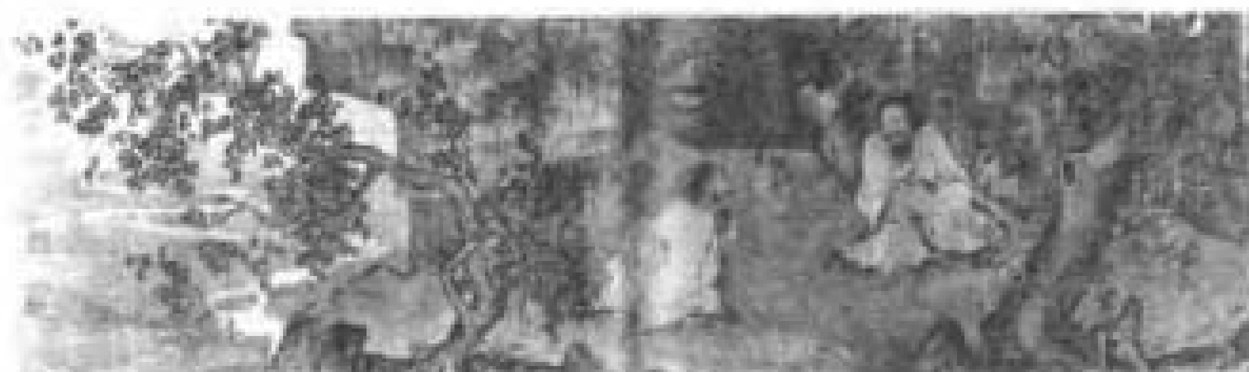


图39　李　唐　南宋　采薇图　卷　绢本设色　纵27.2厘米　横90.5厘米　故宫博物院藏

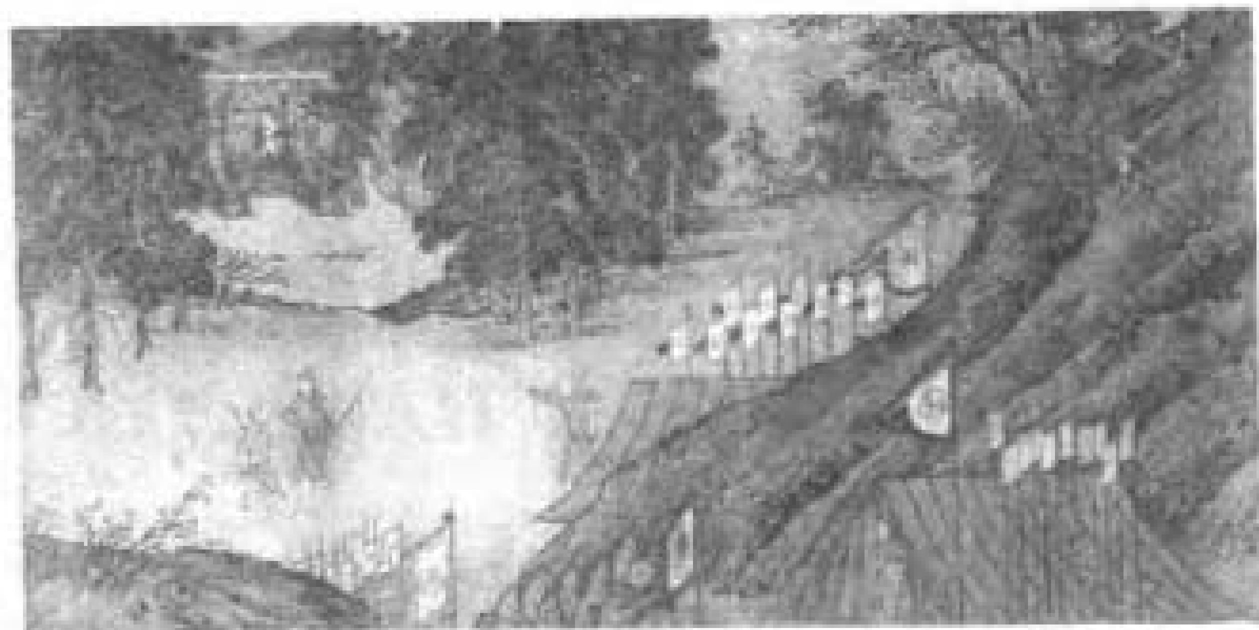




图40　萧　照　南宋　中兴瑞应图　卷（传冝选二）　绢本设色　纵26.7厘米　横137.6厘米
天津市艺术博物馆藏



图41　萧　照　南宋　山腰楼观图　轴　绢本墨笔　纵179.3厘米　横112.7厘米
台北故宫博物院藏





图 42　刘松年　南宋　中兴四将图　卷(传)　绢本设色　纵 26 厘米　横 90.6 厘米
中国历史博物馆藏





图43　刘松年　南宋　四景山水图　卷（选二）　绢本设色　每幅纵41.3厘米
　　横67.6厘米　故宫博物院藏



图44　刘松年　南宋　猿猴献果图　轴　绢本设色
纵117厘米　横55.8厘米　台北故宫博物院藏

主要是由他的山水画的成就而奠定的。

然而，刘松年的山水画留存至今的却极稀见。硕果仅存的《四景山水图》卷（图43）(今藏北京故宫博物院)，山水画法亦用李唐创建的“小斧劈皴”，但更为工整。《四景山水》画的是春夏秋冬四季西湖周边贵家园林景色，画法精致秀美，已脱去李唐画的高山大川的雄伟态势，具有更多宫廷“富丽”气息。

刘松年的人物画技能亦颇高明，代表作品除上述《中兴四将图》以外，较有代表性的作品还有《猿猴献果图》轴（图44），上有款字：“开禧丁卯(公元1207年)刘松年画”一行于石上。

二、马远和夏珪

南宋“院体”山水画的典型形态，是出现在马远和夏珪笔下的山水画作品。这个画派的草创者虽是李唐，但他的画风仍保留着范宽山水画的“雄强”之风；刘松年大致上已脱去旧格，到了马远笔下，才奠定了南宋“院体”的格法——具有鲜明的宫廷艺术的典丽风范。

马远，生卒无考，字钦山，原籍河中(今山西永济一带)人。光宗至宁宗两朝(公元1190—1224年)的画院待诏。到理宗朝初期亦可能尚在，因有记载曾云：“理宗朝待诏马远，画《三教图》称旨。”(宋周密《齐东野语》)

马远出身于一个世代从艺的家庭，曾祖马贲，是北宋宣和画院的“待诏”，祖父马兴祖是南宋绍兴画院的待诏，父亲马世荣也是绍兴画院中的待诏。他的兄长马逵乃至他的儿子马麟俱都供职于光、宁两朝的画院。可见其家学渊源，但因其父祖辈的作品俱已佚失，故无法得知他们的画风是否与李



唐有关。

然而，我们今天从马远的山水画作品中看来，他的画风又明显地从李唐——刘松年的作品之中衍变而来。而画史记载中又明确指出："马远师李唐"。(《格古要论》、《山水家法》)但李唐用的是"小斧劈皴"，到马远笔下又演变为一种所谓"大斧劈皴"，更远离了范宽创造的"雨点"皴法，使之具有了新的时代特点。

现存马远山水画中最具代表性的作品是一幅《踏歌图》大轴（图45)(今藏北京故宫博物院)。这幅画的主题，如宁宗的诗题中所谓："丰年人乐业，垄上踏歌行。"严格说这是一幅山水画，画中的人物只是作为"点景"，但画得也并不简略，四个人物年岁不同，姿态神情均极生动传神，表达了一种"丰年"带给人们的一种欢悦的心情——除了以人物"踏歌"的形式表达以外，更多地附丽于所描绘的自然山水的景象之上。整个画幅流露出一种典丽、秀美、轻快的情绪气氛，成为宫廷山水画艺术的一种基调。

马远的山水画同李唐还有一个不容忽视的区别，即他笔下的山水景象具有一种"奇怪突兀"的特征，例如其中的山石表现得如假山般峻峭，以及前后景之间一片烟雾迷蒙的空灵感觉；还有，《踏歌图》中的那梅树枝的奇特形状——"多斜科偃蹇"，因此前人为此给了他一个"拖枝马远"的绰号。(见明·汪珂玉《珊瑚网》)这一特点，我们从另一幅《梅石溪凫图》小幅中可以看得更为清楚。

《梅石溪凫图》页（图46)，也堪称马远的代表作品。在这幅画中，马远画梅花的"拖枝"特点更为明显，达到了淋漓尽致的境地。这是一个颇值得引起重视的特点。宋·范成大著有《梅谱》一书，其中提出了"野梅"和"宫梅"的形态的区别。于此可知，马远画中的梅花奇特姿貌原来是帝王宫苑



图45 马 远 南宋 踏歌图 轴 绢本设色 纵192.5厘米
横111厘米 故宫博物院藏



图46　马　远　南宋　梅石溪凫图　页　绢本设色　纵26.7厘米　横28.6厘米
故宫博物院藏

中人工栽培而成的“宫梅”的状貌而已，从中透露出中国古代社会中某一部分人特殊的审美趣味——不爱天然，而喜欢富有雕琢味的美感形态。这种特点，又不仅表露在梅花的形象上，在马远画的其他形象上亦类似。后人称马远的画为“边角之景”、“一角山”，甚而呼之“马一角”。他的画中表达出来的审美情境，乃是一种特定的宫廷审美趣味在绘画艺术中的体现。

此外，马远的传世作尚存不少，著名的如《华灯侍宴图》轴、《水图》卷（图47）、《白蔷薇图》页（图48）等。

马远之子马麟能传家学，人物、山水、花鸟俱都精能。但迄今所传作品并不多，除了有一幅著名的《层叠冰绡图》轴（图49）(花卉画)以外，还有一幅极其精美的《静听松风图》轴（图50）。这幅画中不仅树石山水画得十分秀雅工致，而其中的两个人物的姿貌神情的刻画也达到了极高的水平。马麟的这幅作品不妨可以目之为既是山水又是人物的杰作——两者兼而有之。从马麟这幅作品中所画人物的“写实”艺术水平来看，尚有两幅属南宋时期的佚名作者的人物画可与之相埒——《折槛图》与《却坐图》。

《折槛图》轴和《却坐图》轴（图51，52），前者图绘《汉书》所载汉成帝的大臣朱云不怕死而谏奏的故事，乃作为宣扬“忠臣”的楷模；后者画汉文帝时的大臣袁盎奏请慎夫人退坐的故事，（见《汉书》袁盎传），亦为《女史箴图》之遗意。这两幅画均为南宋院画人物之佳作，树石刻画精工，人物神态生动，特别是画中朱云手挽庭槛欲折，怒目疾呼瞬间的描摹，颇近于马麟的艺术水平。但可惜此两画的作者均不可考。

此外，南宋前期工画山水兼人物的较著名画家尚有阎次平，为绍兴画院待诏阎仲之子，于隆兴朝补将仕郎，善画山



水人物，尤工画牛。现存有《牧牛图》卷（图53），画法颇近于李唐。此画无款，旧题为阎次平笔。亦可视为山水兼人物的作品。

在中国绘画史上，一提到马远就很难不提及夏珪，因为夏珪是和马远同一时代又是同一风格流派的重要画家。他的艺术造诣堪称和马远并驾齐驱但又具有他自己的一定个性面貌。

夏珪字禹玉，生卒亦不详，据记载他早年工画人物，后亦以山水著称于世。他也是宁宗朝的画院待诏。他的儿子夏森亦能继承父业。

如果说马远画是以秀丽精工见长，那末夏珪的作风显然是以简洁洗练为胜。夏珪原来也学李唐，又吸收了范宽的皴法特点，融化成为他个人的独特手法，创造了一种所谓“拖泥带水皴”的方法。他画屋木不用界尺，“信手画成，突兀奇怪，气韵尤高”。(《格古要论》)

夏珪的作品见诸著录的不少，保存至今的也尚多。他的人物画，《绘事备考》等所载的如《右军洗马图》、《张陵叱剑图》等均已不可得见，现存的几乎就只有山水画了。

夏珪善于作长卷，著录所载甚至有长达十丈的作品。用长卷形式来表现连绵不绝的江山胜景，我们现在看到南宋以前的作品，如前述北宋王希孟的《千里江山图》，也还不太善于很好地处理空间关系，夏珪更巧妙地利用画幅上的大片空白以表现江山的辽阔深远。有名的《溪山清远图》卷（图54）即为一例。

此外，夏珪的代表作品还有《烟岫林居图》（图55）、《雪堂客话图》（图56）及《梧竹溪堂图》等，均化繁为简，把被刻画的对象的主要特征十分明确地表露出来。

目前存世的南宋“院体”山水画作品中，有不少是没有题名而类似马远或夏珪的风貌，但描写技巧略逊一筹，例如北





图47　马　远　南宋　水图　卷（选二）　绢本设色　每幅纵26.8厘米　横41.6厘米
故宫博物院藏

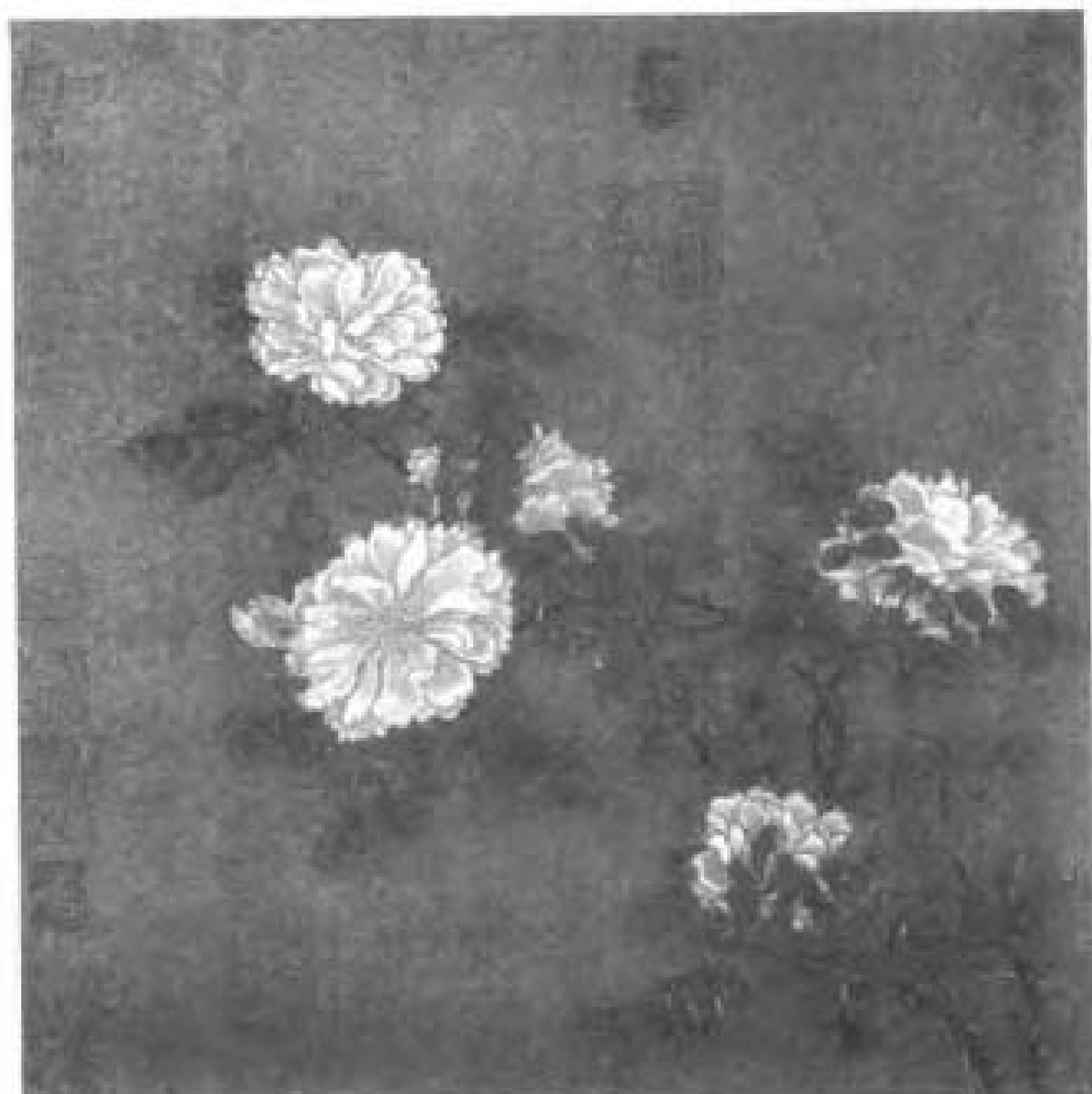


图48　马　远　南宋　白蔷薇图　页　绢本设色　纵26.2厘米　横25.8厘米
　　　故宫博物院藏



图49 马 麟 南宋 层叠冰绡图 轴 绢本设色
纵 101.5 厘米 横 49.6 厘米 故宫博物院藏



图 50 马 麟 南宋 静听松风图 轴 绢本设色
纵 226.6 厘米 横 110.3 厘米 台北故宫博物院藏



图51 佚 名 宋人 折槛图 轴 绢本设色 纵173.9厘米 横101.8厘米
台北故宫博物院藏



图52 佚 名 宋人 却坐图 轴 绢本设色
纵146.8厘米 横77.3厘米







图53　阎次平　南宋　牧牛图　卷（部分）绢本设色　每幅纵35厘米　横90厘米
南京博物院藏



图54 夏 珪 南宋 溪山清远图 卷 （部分） 纸本墨笔 纵46.5厘米 横889.1厘米
台北故宫博物院藏



图55　夏　圭　南宋　烟岫林居图　页　绢本墨笔　纵25厘米　横26.2厘米
　　　故宫博物院藏



图56 夏 珪 南宋 雪堂客话图 页 绢本设色 纵28.2厘米 横29.5厘米
故宫博物院藏



图57 佚 名 南宋 深堂琴趣图 页 绢本设色 纵24.2厘米 横24.9厘米
故宫博物院藏

京故宫博物院现藏的一些小品画《深堂琴趣图》(图57)及《遥岑烟霭图》等作品。另一方面，我们从文献记载中得知当时尚有许多专学马、夏山水的画家如苏显祖、楼观、叶肖岩、朱怀瑾、宋汝志、徐道广等人，但均难与这些佚名作品相合。但总的情况却说明了马、夏所创立的山水画风格在当时画院内已成为一个很重要的流派，或可以认为是南宋宫廷山水画的主流，尽管也还有一些其他不同于此的风格流派——如北宋时期的郭熙遗风也经常在某些佚名作品中表露出来。

马、夏的山水画风格，明显地有异于李唐，这恐怕是因为具体的社会环境变迁。在当时，正值南宋政权相对地得到稳定的时期，因此从刘松年到马、夏的山水画中出现的大都为供游赏的景象。同时不仅题材有异，技法也有新的变化，李唐的苍郁滞重的笔触被演化为比较精致秀美，特别是马远的一些描绘皇家内苑的景物作品如《华灯侍宴图》之类尤其明显，充分表述了一种宫廷艺术的“富贵”意蕴。但是从它们的艺术手法和形式来说，基本上仍属一种“写实”的艺术形态，虽然用笔较粗率，色彩亦较清淡，但是和“写意”的“文人画”风格仍有着质的区别。(详下章)

第二节　南宋宫廷花鸟画的演进

与南宋宫廷绘画中的山水画相比，花鸟画的创新余地相对地说要小得多，这是因为宣和画院中的花鸟画成就较高。尽管如此，在“宣和体”的成就的基础上仍有所发展和进步。

南宋的宫廷花鸟画家，虽然没有太显赫的名字，但从总体上说，无论从表现物态的生韵、刻画之精工、设色之秾丽，都不低于北宋画家的水平，在某些方面仍有所超越。具有代表性的南宋花鸟画的宫廷画师有李迪、李安忠、林椿、吴炳、

马麟、朱绍宗、鲁宗贵等人。但由于这些画家在画幅上署名的不多，因此今天我们虽能见到大量南宋时期的花鸟画作品(特别是一些团扇和小幅)，形貌多样，风格繁复——有双勾晕染，有设色又有水墨，但许多作品却难于和一些作者相联系。

一、李迪和李安忠

李迪，河阳(今河南孟县)人，生卒不详。元·夏文彦《图绘宝鉴》称其："宣和莅职画院，授成忠郎。绍兴间复职，画院副使，赐金带。又历事孝、光两朝。"现存作品大都有名款及年份。流传至今最早的一幅为孝宗淳熙十四年(公元1187年)创作的《雪树寒禽图》轴，其中所画的山禽尚嫌拘板；到了十年之后，另一幅《枫鹰雉鸡图》轴（图58）就大为改观，所画的猛禽追逐雉鸡的动态极为生动，该图署年庆元二年丙辰(公元1196年)。而次年所画的《鸡雏图》(图59）小幅又更进了一步，不仅所画雏鸡神态栩栩如生，而且技法上亦有新的创造——羽毛的刻画纤毫毕具，不亚于北宋的"宣和体"，更值得注意的是勾勒形象的外轮廓线已趋于消失。这是一种前所未见的情况，应予特别关注。

与李迪同时的还有一位李安忠，生卒亦不详，钱塘(今浙江杭州)人。亦宣和旧人，绍兴间复职，赐金带。工画花鸟禽兽，尤工"捉勒"(即描绘猛禽搏击弱兔、鸠鸽之类题材)。但他的作品已佚，上述李迪的《枫鹰雉鸡图》或可参看。

李安忠之子李公茂、李瑛，均为南宋初期的画院待诏，工画花竹禽兽，世其家学。但可惜画迹俱难考。



图58　李　迪　南宋　枫鹰雉鸡图　轴　绢本设色　纵189.4厘米　横210厘米
故宫博物院藏



图59　李　迪　南宋　鸡雏图　页　绢本设色　纵23.7厘米　横24.6厘米
故宫博物院藏

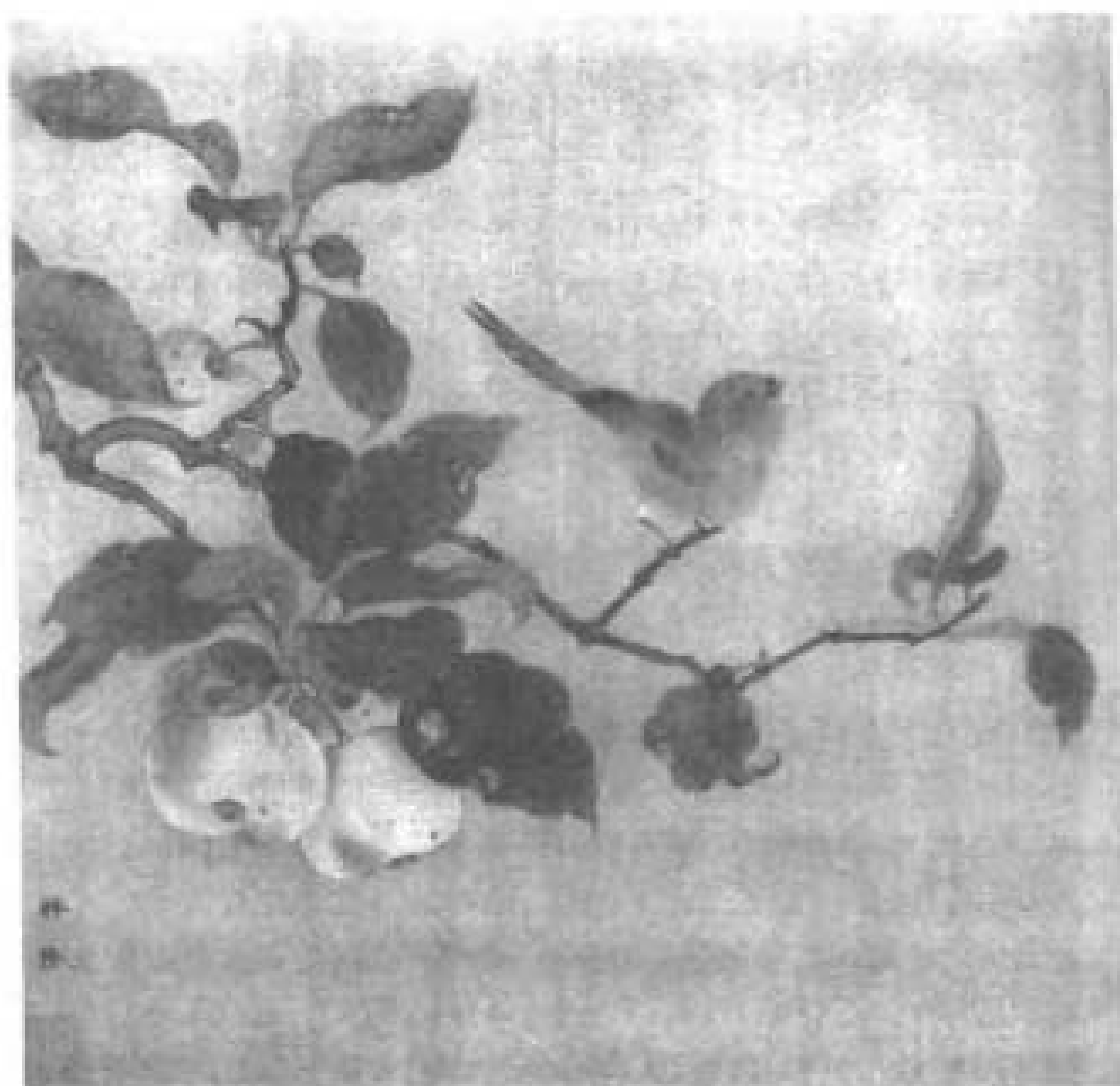


图60 林 椿 南宋 果熟来禽图 页 绢本设色 纵26.5厘米 横27厘米
故宫博物院藏

二、林椿、吴炳与李嵩

林椿，钱塘(今杭州)人，生卒无考。孝宗淳熙年间(公元1174—1189年)画院待诏，赐金带。工画花草、翎毛、瓜果，据说他画法师赵昌。他的作品常见署名，较有代表性的作品如今藏北京故宫博物院的小幅《果熟来禽图》(图60)，所画禽鸟极生动可爱，设色艳美动人，堪称南宋“院体”花鸟画的典范。

吴炳，毗陵(今江苏常州)人。光宗时画院待诏，工画花鸟。有一幅十分引人注目的《出水芙蓉图》(图61)小幅，旧题吴炳，但难以确认。此图构思十分独到，因画中一朵硕大无比的荷花几乎占据了画面的一半以上。这是在所有宋画中极为稀见的，堪称绝无仅有的“写实”艺术的杰作。更值得注意的是设色极为秾丽艳冶，厚重的粉色几乎完全掩没了它所勾的轮廓线。这更是值得我们注意的一个特点。此外，近似于林椿、吴炳画的佚名作品存世者颇多，如著名的《红蓼水禽图》、《白头丛竹图》、《榴枝黄鸟图》、《碧桃图》(图62、63、64、65)等不可胜数，风格及技法大同小异，皆南宋花鸟作品的佼佼者，此类绘画堪称中国的“写实”绘画的典型形态。(详下节)

此外，较著名的还有李嵩，钱塘(今浙江杭州)人，生卒不详，少曾为木工，后从绍兴画院待诏李从训学画，并为其养子。曾供职于光、宁、理宗三朝画院为待诏。工画人物、山水、花鸟。现存一幅《花篮图》(图66)，为他的花鸟画的代表作，与前述林椿等人相较，技艺似较平平。但李嵩所工的是人物，他的传世名作为一幅《货郎图》卷(图67)，其中刻画货郎担上各种货物之精巧，“写实”程度之高，令人叹为观止，堪与前章所述张择端《清明上河图》相比美。此画亦有款“嘉定辛未(公元1211年)李从训男嵩画”十小字。



图61 吴 炳 南宋 出水芙蓉图 页 （传） 绢本设色 纵23.8厘米 横25.1厘米
故宫博物院藏

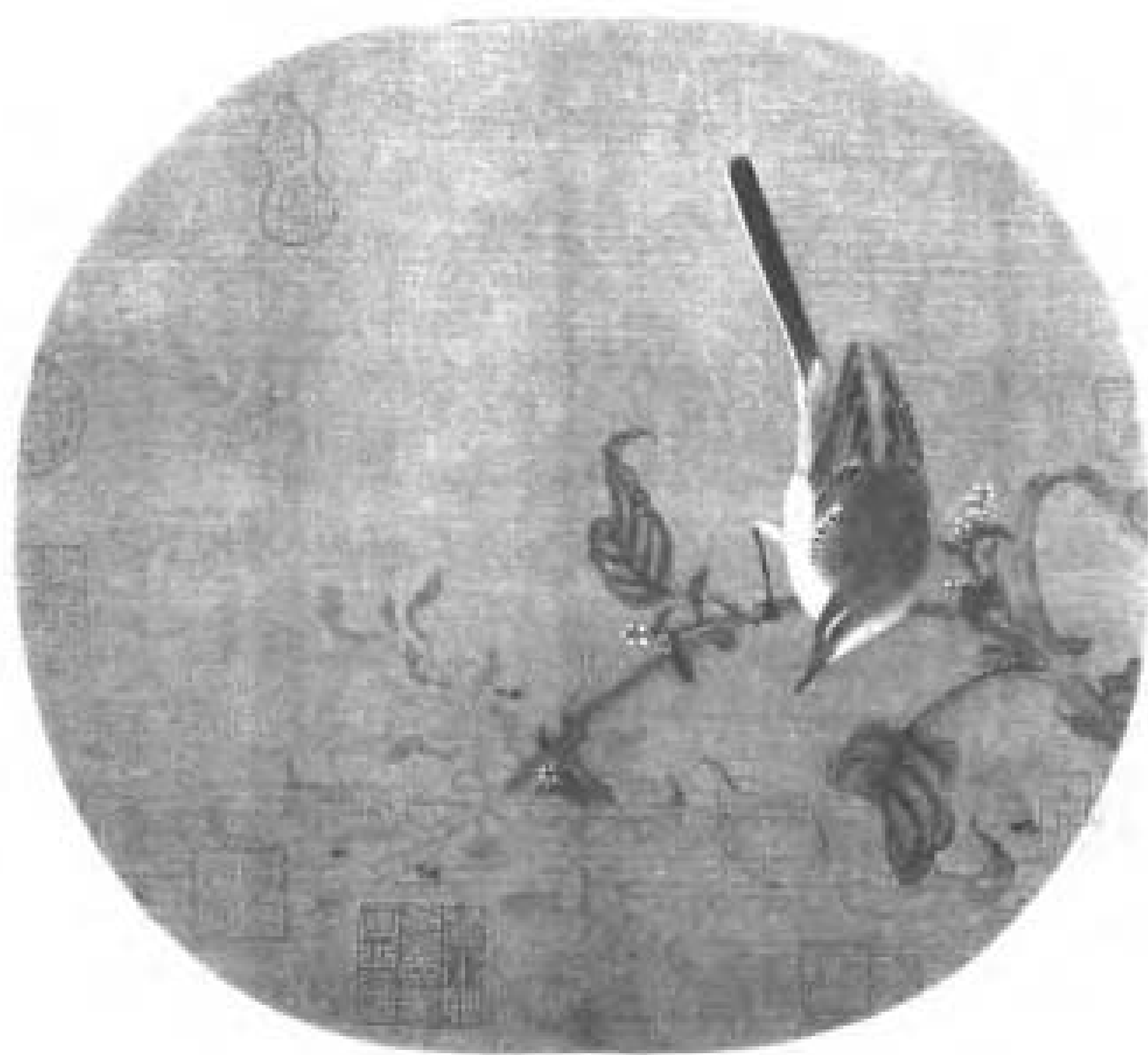


图62 佚 名 南宋 红蓼水禽图 页 绢本设色 纵25.2厘米 横26.8厘米
故宫博物院藏



图61 佚 名 南宋 白头丛竹图 页 绢本设色 纵25.4厘米 横28.9厘米
故宫博物院藏



图64 佚 名 南宋 榴枝黄鸟图 页 绢本设色 故宫博物院藏



图65 佚 名 南宋 碧桃图 页 绢本设色 纵24.8厘米 横27厘米 故宫博物院藏



图66　李　嵩　南宋　花篮图　页　绢本设色　纵19.1厘米　横26.5厘米　故宫博物院藏

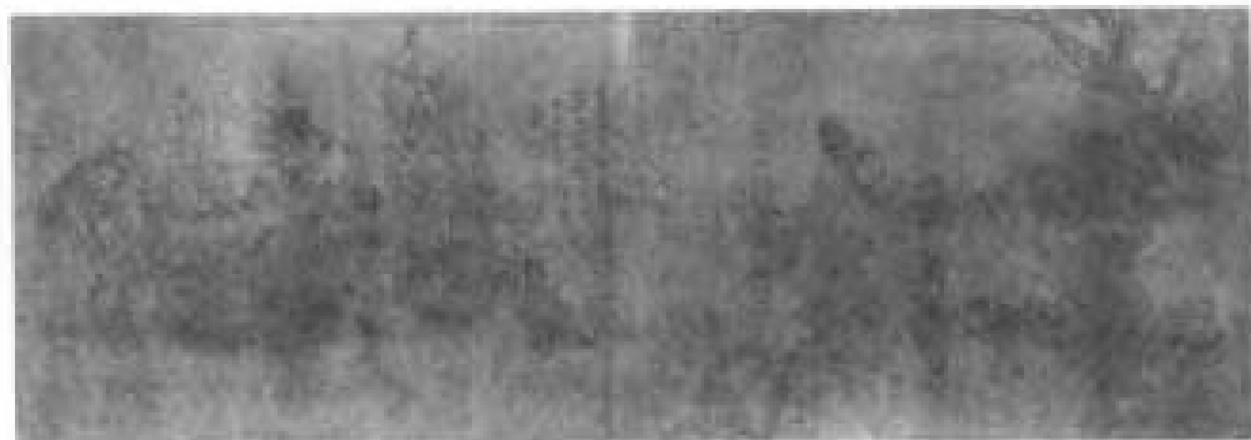




图67　李　嵩　南宋　货郎图　卷　绢本设色　纵25.5厘米　横70.4厘米　故宫博物院藏

第三节 东方“写实”艺术的独特个性

任何地域、民族、国家的绘画艺术，从历史发展的角度来看，一无例外地存在着所谓“写实”的艺术形式。“写实”(Realistic)的概念，西方人或谓之“模拟性”(Imitative)的一种美学品格。也就是说，这种艺术形式的构成，必须依赖于对客观世界中的某些物象的“如实”摹拟。而且，从历史的角度来看，不论中西的早期绘画，都逃不开被这样一种艺术手法所统治的历史阶段。这应该说是一个普遍规律——无论中西绘画史的前期，“写实”(模拟)的形式占着绝对的主流地位。但是，更深一层来看，中西绘画的这种共性之中，同时又包含了两者不同的特殊个性，正像“人”可分为黄种、黑种、白种人一样。这就是共性和个性相统一的辩证法。如果不从这样一个美学高度去分析的话，我们就无法深刻了解中国绘画的独特美学品格，同时也会影响绘画史的科学研究的正常进程。

无论中外，原始艺术的形式构成基本上都属于“写实”的范畴。但是，最初的人们的“写实”技巧却是十分低下的。原始人类把他们目睹的某些景象用“笔”描摹下来，但往往离真实的物象距离颇远，粗看似近乎“抽象”。一般地说，早期绘画都是从所谓“勾线填色”的方法开始的。换句话说，也就是先用“线”勾画出物象的大略外轮廓，然后再在轮廓中间填以彩色(或甚至不用彩色)。正因为早期绘画技巧的模拟能力低下，因此不可能“如实”地去描摹出物象之上呈现明暗光影的客观景象。艺术技巧的进步总是一个漫长的历史进化过程。在西方，从原始绘画的“勾线填色”方法逐步进化为描摹物象之上因光影所造成的明暗关系，西方十五世纪的所谓“文艺复兴”时期已达到了一个相当的高度，尔后更日益完善。这种绘画技法，西方人称之为“明暗(光影)造型法”



(Chiaroscuro)。[①]发展到了这个阶段，原先勾轮廓的“线”便彻底地被摒弃了。

但是，中国绘画艺术发展的历史道路与西方绘画历史道路相比，既有相同之处又有不同之点。一个最值得注意和重视之点，便是对客观物象之上呈现的明暗光影现象的不同描摹方法，以及对这种客观景象的审美态度。

大家知道，西方的“写实”绘画形式，最明显之点便是描摹物象之上的光影关系。有位清代画家一眼就看到了这一点：“其绘画于阴阳远近，不差锱黍。所画人物屋树，皆有日影。”(邹一桂《小山画谱》下卷。着重点为引者所加。)“阴阳远近”指的正是西方的“明暗造型法”和“透视法”的应用。西方的这种“写实”方法能把物象固有“体积感”、“质感”，以及由人目至物象之间的“视距”造成的“透视”关系等十分忠实地描摹出来；但中国的写实画法却并不重视这些现象，中国的“写实”绘画中不去重视“透视”原则，而对于“光影”更是不屑一顾，“质量感”遂付阙如。这正是中国绘画的鲜明个性独特性之所在。

从中国的原始绘画开始，一直演变到晋唐时代，“勾线填色”的方法逐步进化，特别是人物画，为了能表现出人物的神态和性格，虽然仍利用“勾线填色”的旧方法，但“写实”的能力显然已大为提高了。历五代而至宋，山水画和花鸟画的大盛，更推动了“写实”技法的进步，“勾线填色”的旧方法遂遭到了冲击。特别是“皴法”的发明，使“勾线填色”法开始从山水画领域撤离。

从五代至北宋，山水画中的“皴法”的发明，是中国绘画史上极其重大的事件。必须认清的是：“皴法”的美学属性发展到明清时期遂发生根本性质的变化，但在它的初创时期(五代宋初)，却是为了忠实地模拟物象而创造的。早期的“皴法”，

是在勾完了外轮廓线之后再于其中填上一些繁复的线条，以代替原来“勾线填色”方法中的平涂彩色。早期的“皴法”还以多寡的分布而显深浅，一般地以上部浅而下部稍深。详古人之意，亦为企图表示光线明暗的关系，故当时人又有“石分三面”之称。五代宋初的山水画，大略如此。同时，他们不仅对于明暗关系有所追求，对于“透视”亦颇加关注，也达到了西方绘画早期的所谓“远景短缩法”(Foreshortening)的水平。[②]但是，中国的山水画中的“写实”形式，仍不能同西方近代的高度“写实”形式和技巧相比，其描摹“光影”和“透视”关系的能力极其低下。尽管如此，它的美学属性仍不能不归入“写实”形式的历史范畴。

再来看花鸟画领域的情况。五代宋初出现了独立的花鸟画，其基本的形式技法也仍然沿袭了前代的“勾线填色”方法。但是，首先在描摹禽兽形象时更精细地刻画了它们的毛片，以代替原先较单纯的平涂彩色的方法。例如，无论是黄家父子笔下的禽鸟，乃至北宋中期崔白笔下的禽兽形象，都已开始有所变化，单纯的“勾线填色”的方法已逐步改变，尽管勾勒的外轮廓线仍保留着，但各种描画禽兽的羽毛的线条已十分明显。最有代表性的事例如崔白的《双喜图》轴中所描摹的一只野兔，细细画就的一身毛片使所勾的外轮廓线条已隐没其间了。而在两宋时期的一些花卉画中一样，从徽宗赵佶的宣和画院时期开始，勾勒枝叶的轮廓线日渐趋于细弱淡化，而渲染的彩色更趋浓重，以致掩盖了所勾之线。最明显的例子如前文提到的题名吴炳的《出水芙蓉图》小幅，所勾的轮廓线几乎完全隐没其间。此外，《红蓼水禽图》、《果熟来禽图》等也都在不同程度上淡化了所勾之轮廓线。而南宋李迪的《鸡雏图》则几乎完全隐没了轮廓线的勾勒，“写实”的程度又上了一层楼，已近于完全取消了“勾线填色”的旧



方法。然而必须注意的是，这种中国式的“写实”技法仍和西方的“明暗造型法”有着本质上的区别。根本之点，即在于中国的艺术家们从来不去重视物象上的光影的影迹。

同上述山水画和花鸟画相比，人物画领域仍然保存着“勾线填色”的旧方法。从表面上看，似乎大大落后于整个形势，但事实上人物画的技法较之前代仍有着极大的进步。

从现存的一些唐代人物画来看，画法尚显稚拙，而表现人物的姿态、动作和神情更远不如宋代的人物画水平。更明显的一个区别是勾勒人物衣褶的线条更为变化丰富而且多样。例如马和之所用的线条便同马麟大有区别，而梁楷的人物画更创造了一种所谓“减笔”的独特画法，如《泼墨仙人图》(详见第六章第三节)，基本上已取消了“勾线填色”的旧方法。

总起来看，中国的“写实”绘画在两宋时期的宫廷艺术中达到了一个历史上的巅峰，特别是在花鸟画领域更为明显而突出。但是，同西方的“写实”绘画相比，又存在着一个不容忽视的差别，最根本之点为无视“光影”(明暗)和“焦点透视”，而其最终根源，则恐怕在于中国人独特的美学观念和审美要求。

中国古典美学中占主流地位的是六朝谢赫提出的“气韵”论和东晋顾恺之揭橥的“传神”说；嗣后，唐宋人又以之发扬光大，“气”、“神”、“意”乃至“理”等，便成为传统美学中一些最基本的范畴。这些美学概念，从某种角度来看，略近于古希腊柏拉图提出的“理式”论(Ideas)美学，但西方更有影响的却是亚理斯多德的“模拟论”美学，这也许是西方“写实”艺术高度发达的原因之一。中国的谢赫“六法”论中虽又有“应物象形”这一条，但人们对它重视的程度却远不及“气韵”论。六朝至唐，“气韵”原为针对描摹人物形象的神态品性而言，但一俟山水画和花鸟画的大盛，甚至大有排挤人物

画之势，某些人便在“气韵”概念中注入了新的内涵。例如，南宋·邓椿的《画继》(卷九)中明确提出：“画之为用大矣，盈天地之间万物，悉皆含毫运思，曲尽其态。而所以能曲尽者，止一法耳，一者何也？曰：传神而已矣。世徒知人之有神，而不知物之有神……故画法以气韵生动为第一。”在他们看来，不仅人有“气韵”——“神”，万物也和人一样是有“神”(生机)的。艺术所应描摹和传达的最主要之点仅不过如此——因此中国“写实”绘画所“模拟”的，在花鸟画中最主要的便是“生机”——禽鸟在啄食和飞鸣，花枝在微风中摇曳和怒放。这一点同西方人的所谓“静物”(Still-life)绘画恰成为一个鲜明的对比。同样，他们眼中的山水也是有生命和人格的，北宋宫廷画家郭熙也提出要描摹“春山如笑，秋山如妆，冬山如睡”的要求——为山川“传神写照”的美学原则。既然他们紧紧抓住了客观世界的物象的某些主要的审美特征并用画笔描摹出来，那么，其他一些无用的方面便可以略去，这也许就是中国画家之所以毫不悭吝地删略掉外界物象上呈现的光影之类微枝末节的主要原由。因此，过去有些对艺术一窍不通的人曾试图用强制的行政手段以西方的“明暗(光影)造型法”来“改造”中国画，定要中国画表现“光影”和“透视”，不然就是“不科学”(!?)的“艺术”，[3]乃万分荒唐的行径，早已为人们嗤之以鼻。中国的“写实”绘画的优秀传统便是不要“光影”又无视“透视”，这就是民族特色的精粹。

但是，更值得引起我们重视的是，正当宋代的宫廷艺术家们创造了一个“写实”绘画的巅峰之时，宫廷之外的一些所谓“文人”画家却并不赞同这种作法，他们在传统的“写实”道路上改弦而易辙，又创造了一种俗称“写意”而非“写实”的新艺术形式。关于这个问题，将留待第五章再详细列论。



注释：

①请参阅拙著《绘画美学》第一章《光影的印迹》及第二章《透视的命运》。人民出版社1990年版。

②请参阅拙著《绘画美学》第一章《光影的印迹》及第二章《透视的命运》。人民出版社1990年版。

③发明创造这个说法的为50年代中央美术学院的院长江丰先生。

第四章　宋代宫廷画院的机制

两宋画院的建制，大体上是承袭五代而来，而五代则又承唐制。唐代已有“翰林院”，为供奉天子所需的一般伎艺之士所在的机构，其开设约在开元初年(公元713年)。《旧唐书》卷四十三“职官志”记：“其待诏有词学、经术、合练、僧道、卜祝、术艺、书奕”，“各别院以廪之”。书、画只是其中一小部门，至于“画院”之名，则始见于《历代名画记》卷9《法明传》(开元十一年即公元723年)：“法明尤工写貌，图成进之，上称善，藏其本于画院。”唐代已有“翰林待诏”、“翰林供奉”等名称，画家中也有被称为“内供奉”或“常在内庭”者，但具体情况因资料不足而难以弄清。

总之，唐代的宫廷艺术的机构和体制是不太完善的，供御的画家的社会地位和身分低下。最明显的事例如《历代名画记》(卷九)载阎立本善丹青，虽身居高官，但皇帝常召他作画，遂使之感到耻辱：“吾少好读书属词，今独以丹青见知，躬厮役之务，辱莫大焉。”可见，当时人以画家为“厮役”的身分。这种情况到了五代两宋有所改善。虽然宋代的宫廷画家基本上仍属“工伎”(画工)的范畴，但身分和社会地位较之前代则有了明显的提高。

第一节　五代的画院

唐末乱离，中原地区的画家纷纷避地西蜀及江南等地，加



以这些地区的小朝廷的君主亦雅好艺术，相对说政治经济情况也较为稳定，遂促使宫廷艺术逐步繁荣，同时又使宫廷画院的创建提上了日程。西蜀画院以道释人物画与花鸟画并重；南唐画院则更多关注于审美赏悦的山水、花鸟，并倾向于作风淡雅，对北宋晚期的文人画思潮的勃兴起到了一定的铺垫作用。

一、西蜀画院

早在唐玄宗李隆基因“安史之乱”避地西蜀时便已带去了不少中原画家，例如吴道子的弟子卢楞伽为最著名者。此外，还有赵公祐、陈皓等人，他们对西蜀地区的绘画的繁盛起到了极重要的作用。而在唐末入蜀的画家则更多，如孙位、张南本、滕昌祐、刁光胤等人。五代时期最著名的黄筌便曾师从刁光胤、滕昌祐和孙位等人。但是，促使西蜀绘画艺术飞跃发展的另一原因是蜀地的小朝廷君主多酷爱绘画，又大大助长了这些画家们的才艺的充分发挥。前蜀主王建曾设置内廷图画库，任命专职官员负责管理。同时，某些技艺高明的画家多受到蜀主的爱重，依唐代旧制而授以“翰林待诏”等职，如当年仅十七岁的黄筌被王衍录用后即授以“翰林”之职。至明德元年(公元934年)孟知祥夺王氏位称帝，史称后蜀，他承袭了前蜀画院的深厚基础，并创建了“翰林图画院”，是为中国绘画史上正式的宫廷画院，而黄筌更被“授翰林待诏，权院事，赐紫金鱼袋”，负责掌管画院的工作。同时在画院任“待诏”的画家尚有赵忠义、蒲延昌、阮知晦、阮惟德、黄居寀、李文才等等。这些宫廷画家有时为宫殿绘制壁画，如黄筌曾于广政十六年(公元953年)为八卦殿壁画四时花竹、鸟雀雉兔；也有为帝王的陵墓等装饰，如蒲师训为蜀主孟知祥庙画

王公车马、蕃汉人物和仪仗等；有时亦为王公贵戚、达官显宦画肖像等等，不一而足。

这些宫廷画师，一般多出身于中国封建社会中的市井平民，而当时的下层细民也往往不可能获得较高的文化修养，因此他们也不可能有他们自己独立的审美趣味和美学见解，一切惟以帝王的审美意向为准。但他们由于享受着较丰厚的物质待遇，可以专心从事于艺术创造的追求和探索，故艺事益精。从欧阳炯的《蜀八卦殿壁画奇异记》一文中来看，蜀主孟昶喜爱生动传神、富丽精致的艺术作品，赏悦黄筌的“小笔精妙”，黄筌等花鸟画家当然更竭全力迎合蜀主的艺术口味，于是遂有了“黄家富贵”之谚。正是在这种独特的环境下，西蜀又出现了一些丹青世家，如黄筌、黄居寀等父子数人共事画院，此外还有阮知晦、阮唯德父子，杜子瑰、杜敬安父子，赵德玄、赵忠义父子等等不计其数。西蜀画院的机制保证了画院画风画格的定型，其遗韵甚至统治了嗣后的北宋初期的皇家画院。

西蜀的宫廷画院，自明德元年(公元934年)肇始，至广政三十年(公元965年)孟昶降宋为止，前后达三十余年之久。

二、南唐画院

南唐位于长江下游，南宋陆游《南唐书》中称其：“地大力强，人材众多，且据长江之险，隐然大邦。”烈祖李昪于开国之初即扶植桑农，发展海陆商贸，不数年间便臻于富强。于是承唐世余绪，兴文教，立科举，广泛网罗人才，并成为独立的文化中心之一。中主李璟即位之后，亦耽爱文艺，宠恩画人。他将流散于民间的画家召集到宫廷中，又仿效蜀中画院，于保大元年(公元943年)建立了翰林图画院，内亦设有翰林待



诏、翰林供奉、翰林司艺、内供奉、后苑副使、画院学士等诸多职衔，为画家们提供了较优越的创作条件。当时知名的宫廷画家顾闳中、周文矩、高太冲、曹仲元、卫贤、董源等等先后在画院中供职。同时，南唐的一些皇族权贵如李景道、李景游等皆爱好绘事，醉心于前人王、谢风流，往往形诸图画，“故一时人物，见于燕集之际，不减山阴兰亭之胜”。(见于《宣和画谱》卷7)又据郭若虚《图画见闻志》卷6记载：“李中主保大五年元日大雪，命太弟已下登楼展宴，咸命赋诗……仍集名手图画，曲尽一时之妙。真容(李璟画像)高冲古主之；侍臣、法部、丝竹，周文矩主之；楼阁宫殿，朱澄主之；雪竹寒林，董源主之；池沼禽鱼，徐崇嗣主之。图成无非绝笔。”又如后主李煜令顾闳中夜至大臣韩熙载家中“窥视之，目识心记，图绘之以上”。这就是前文所述《韩熙载夜宴图》的来由。

南唐诸帝，又以后主李煜更酷好艺文，他能诗词，通音律，能书善画，声色犬马之余，对于艺术品味仍不俗。因此南唐画院在他的主持下达到了更高的水平，又具有地区特色的江南画风。最有代表性的画家当为董源，而据郭若虚言，董源不仅能画淡雅的水墨山水(“水墨类王维”)，复能作工笔着色画(“着色如李思训”——均见于《图画见闻志》卷3)。凡此种种，均说明了南唐的宫廷画院机制对绘画艺术的进步起到一定的作用。

南唐画院始于元宗李璟，至开宝八年(公元975年)李煜归宋为止，前后亦达三十余年之久。

第二节 北宋宫廷画院

北宋开国伊始，便推行了“崇文抑武”的国策，并完善了科举制度，士人多得奖掖。继承五代诸国的传统而设立画院，

礼遇画家，繁荣画道，较之前代亦有过之而无不及，为两宋宫廷绘画艺术的高度兴盛铺平了前进的道路。

一、北宋前期画院

北宋初年，虽很早建立了皇家的宫廷画院，但与五代相较尚无甚差异。至太平兴国年间(公元976—984年)以后，中原及江南、蜀中悉数统一，政局日趋稳定，遂开始大批网罗来自全国各地的优秀画家，宫廷画院的建设显出一派蒸蒸日上的气象。但其时机构组织尚未臻严整，编制无定额，院址亦常迁徙。据《宋会要辑稿》“职官”三十六所记：

> 翰林院，在宣祐门内东廊，掌供奉图画、奕棋、琴阮之事，常以翰林司兼领。待诏、艺学无定员，有书、琴阮、棋、合香、装画、捏塑等名。《两朝国史志》：翰林院掌天文、御书、供奉、图画、奕棋、琴阮之事，以执授事上。待诏、艺学、装銮、捏塑无定员。
>
> 翰林图画院，雍熙元年(公元984年)置在内中苑东门里，咸平元年移在右掖门外，以内侍二人勾当，待诏等无定员。今待诏三人、艺学六人、祗候四人、学生四十人为额。旧工匠十四人，今六人。
>
> 至和元年(公元1054年)十一月二十七日，勾当翰林图画院李从正等言：当院额管待诏三人，艺学六人，学生四十人。近来诸处造作去处使臣下院抽差待诏、学生等五、七人至十人以上，占留动经岁月，未遣归院……欲自今后应有诸处使臣赴院抽取待诏、学生等往外处祗应，乞从本院相度，量差一二人往彼计料，外有合要画造人数，令下三司抽差画行百姓同共



画造了当。若或内有制造神御去处，即许依合要人数差拨应付诏直送入内侍省，令告报人内，供奉官以内各遵守施行。

嘉祐五年(公元1060年)正月，诏省御书院并翰林图画院待诏以下额外所增员。二月六日，诏宣徽院勘会御书院、图画院见今额外人内，有合系请受者，即且令依旧。候额内有阙，拨填其额外。未有请受人即依三司详定所奏并减罢，仍今后不得额外填人。

从上列情况来看，北宋前期画院的建制是逐渐改进的，是从不明确到明确，由不完善向完善发展的。尤其是咸平(公元998—1003年)以后，已从宋初的编制定额无定变为职守逐渐固定。而且由宋初的翰林司兼管改为由专职的内侍充任"勾当官"，这对画院体制的进一步健全，及对画院的管理无疑都是有益的事情。

北宋初年的画院中的画家，主要来自西蜀及南唐，如西蜀的黄筌父子、赵长元、高文进、高怀节等人；来自南唐的有周文矩、徐崇嗣、董羽、厉昭庆等。其中尤其是较早进入北宋画院的西蜀画家如黄居寀、高文进等人，更备受器重，俨然成为北宋画院的领袖人物，其画风体制成为北宋初期画院中的准则，并成为评价优劣的惟一标尺，嗣后又造成陈陈相因的陋习几达百年之久。

除西蜀及南唐之外，来自其他地区的画工亦复不少，如高益于宋初至汴京卖药，并随药卖画，为皇室发现其才气，遂待诏图画院。又燕文贵本隶军中，后亦进入图画院为画工。

宋初的帝王亦步西蜀后尘，对画家仍颇加礼遇，如黄筌被召入京后即"命为太子左赞善大夫，仍厚赐之"；其子黄居寀则被擢为"翰林待诏、朝请大夫、寺丞、上柱国、赐金鱼袋"。恐怕这也是造成两宋宫廷绘画的高度繁荣的原因之一。

但稍后对画家的优遇政策有所改变，已不若早先优厚，并明令伎术官不得佩鱼(袋)。邓椿《画继》(卷10)中曾言及："本朝旧制，凡以艺进者，虽服绯紫，不得佩鱼。政、宣间独许书画院出职人佩鱼，此异数也。"可见在赵佶的宣和画院之前曾有一段时期画家"不得佩鱼"，而后来又得到了恢复。

北宋前期皇家置设的宫廷画院中的工作、大致包括以下三个方面：

一、为皇室搜求并鉴定、收藏前代的书画遗物。太平兴国(公元976—984年)年间，太宗诏令天下郡县搜访前贤墨迹图书，特敕黄居寀、高文进主其事，并分赴各地访求名迹。又以江南为重点，令苏大参等搜寻访求得千余卷，亦由黄居寀、高文进诠定，以供睿赏。并于京城崇文院中堂置秘阁，珍藏古今名迹，时为端拱元年(公元988年)。后又兴建天章、龙图、宝文三阁，及后苑图书库，分存内府图书。每年召集群臣筵集观赏，盛况超逾前代。

二、承袭传统的"宣教"功用的艺术，北宋初年亦颇加重视。仁宗庆历元年(公元1041年)，令画院画家广写"前代帝王美恶之迹"，并御笔亲撰题记，名为"观文鉴古图"，分十二卷，画一百二十余帝，各一图。成后在崇政殿西阁四壁张挂，令大臣观览以为"兴废之诫"。皇祐初年(公元1049年)，又令高克明等图绘三朝盛德之事，学士李淑等编次序加以题赞，凡一百事，计十卷，名《三朝训鉴图》。图成又命传模镂版印染，用以颁赐群臣及宗室王公等。又，治平元年(公元1064年)于景灵宫建孝严殿，奉安仁宗神御，亦命画家画屏扆墙壁，兼画仁宗朝辅臣，历历可识其面，颇有云台、麟阁之意。

北宋初期，太宗又笃信佛教、真宗崇尚道教，故汴京城中宗教寺庙的营造及宗教壁画的制作活动十分频繁。当年担承创作这类宗教壁画的又主要都是宫廷画院中的画家，如著



名的大相国寺壁画，最初由高益主笔，经圮剥后又由高文进、王道真、李用及等据旧本稿样重予修复，尽得原作骨气风貌。同时，高文进等人还参与东太一宫及玉清昭应宫的壁画绘制。这些壁画除宣传宗教教义之外，还带有宣扬“应天瑞应”，为巩固赵宋政权服务的政治性质，具有一定的政教合一的色彩。

三、但是，宋初宫廷画院中得到帝王特殊爱好的还是具有单纯“赏悦”功能的花鸟、山水等自然景物题材的作品。如陶裔画御座屏风花鸟，易元吉画开先殿西庑百猿等，直接继承了黄筌曾于西蜀宫殿中画四时花竹雉兔的传统，亦类似南唐徐熙画“铺殿花”、“装堂花”之属，为纯粹满足统治者审美赏悦的精神需求，亦开后世宫廷内外普遍盛行的“纯艺术”现象之先河。

综观北宋前期宫廷画家的工作，就创作的内容而论，以政治、宗教为内容的作品仍占主流，唐以前的“比雅颂之述作，美大业之馨香”的传统艺术观念仍保持着它应有的重要地位。就形式而言，壁画、屏障等尺幅较大的作品比较盛行，而与北宋后期逐渐演变为卷轴乃至纨扇小品的情况颇相径庭。

二、北宋后期画院

神宗熙宁(公元1068—1077年)以后，随着王安石变法的政治波澜，影响亦波及画院。据《宋会要辑稿》“职官”三十六：

> 熙宁二年(公元1069年)十一月三日，翰林图画院祗候杜用德等言：待诏等本不递迁，欲乞将本院学生四十人，立定第一等、第二等各十人为额，第三等二十人……候有阙于学生内拨填。其艺学原额六人，今后有缺，亦于祗候内拔填，已蒙许立定为额。今后有

> 缺，理为递迁。后来本院不以艺业高低，只以资次挨排，无以激劝，乞自今将元额本院待诏已下至学生等，有阙即于以次等第内拣试艺业高低，进呈取旨，充填入额……从之。

杜用德等人的进言，说明了熙宁之前所形成的旧制中“以资次挨排”以晋升的陋规，造成“无以激劝”的影响。而这个“进言”之被采纳，改变为“有缺即于以次等第内拣艺业高低”作为晋升的依据，从此改革了以往的旧制，并促使艺术思想方面的因循守旧风气的消亡。遂使当时一些有创新思想的画家如崔白、郭熙等人脱颖而出。崔白等人的花鸟画革去了旧的黄派陈式，郭熙的山水画树立了宫廷山水画的北宋风格，对画院体制改革也起到一定作用。

但是，北宋后期的画院特别是宣和画院，不同于前期的一个最值得注意的方面是所谓“画学”的创建。

北宋开国以来，画院画家通常从民间画工中招募而来，如通过寺观或宫殿的壁画工程，招募民间画工参与，从中发现优秀人才，又吸收进入宫廷任职，如崔白便是由这样的途径成为著名的宫廷画家的。到了徽宗朝，“始建五岳观，大集天下名手，应诏者数百人，咸使图之，多不称旨。自此以后，益兴画学，如进士科下题取士，复立博士，考其艺能。”(《画继》卷1)可见，“画学”之建立，其原委是一般民间画工的画风尚未能完全符合宫廷审美趣味的要求，必须设立一专门机构加以培养。据一些文献记载，“画学”创建于徽宗崇宁三年(公元1104年)，它又成为画院的一个组成部分。此后，似乎不再有所更动。这是一个很重要的措施，对一些宫廷画家的文化和艺术修养的提高，以及宫廷艺术的兴盛，无疑是起到了十分积极的作用。

自此之后，画家进入画院似必须先经过考试，不但要考



画艺，也还要考核其他“经文”等文化科目。因此，《画继》称：“图画院，四方召试者源源而来，多有不合而去者。”把招募画院画家方式制度化了，更提高了被招募人的艺术水平。

民间画工经过考试，凡文理俱通，画尚形似者为优，才得以入“画学”——类似今天的美术学院，并进行系统的学习培养。其学习的内容有经文、书法、画艺等。画艺方面又有专门的分科：“画学之业，曰佛道，曰人物，曰山水，曰鸟兽，曰花竹，曰屋木。以《说文》、《尔雅》、《方言》、《释名》教授。《说文》则令习篆字、着音训，余书皆设答问，以所解艺观其能通画意与否……考画之等，以不仿前人，而物之情态形色俱若自然，笔韵高简为工。”(《宋史》卷157“选举志”)民间画工考入“画学”，称“画学生”。而当时的考试，多取古人诗句为题，遂要求画家不仅要具备绘画的技巧，同时亦要有一定的文化及文学的修养。所试之题，诸如“野水无人渡，孤舟尽日横”、“踏花归来马蹄香”之类不一而足。对弘扬“诗画一律”的原则起到了很大的推进作用。

画学生经过一定的训练和考核，当有所淘汰，但更多的人由此获得突飞猛进，并由画学直输画院，并授以一定的官职，或为“艺学”、为“祗候”、为“待诏”等等。因此，宣和画院中画家人数之多，画艺水平之高，迈绝前代。文献记载有勾处士、黄宗道、和成忠、马贲、陈尧臣、张择端、韩若拙、侯宗古等一大批画家。有些画家在当时不甚有名，但到了南宋却成为绍兴画院的中坚人物，如李唐、苏汉臣、李迪等人。这些都应归功于宣和画院中的画学体制所培育的结果。

总之，宣和画院体制对中国绘画史的发展进步影响极大，首先，“以诗意入画”形成了一种重要的风气；其次，提倡严谨的“写实”要求，使“气韵生动”的美学原则又提到一个新的高度。但同时也有它消极的一面——过于严谨的“写实”格

法又使之沦为新的陈式。这一点，只能让当时乃至后世的“文人画”来纠正其时弊了。(详下章)

第三节 南宋宫廷画院

由徽宗赵佶主持了二十五年之久的宣和画院，随着北宋的灭亡而溃散。但当时许多宣和画院的旧人却随着南宋的第一位皇帝赵构来到了临安(今杭州)，并重新恢复了画院的活动。

南宋画院较之北宋画院，画家更得优遇，画家被授以官品的人数增多，使之更进一步脱离了“伎艺人”的地位。同时，随着画家受到管理机构的羁束减弱，更增进了艺术创造的自由精神，艺术风格趋于多样化——花鸟、山水、人物等各种题材均创造了优于北宋宫廷艺术的全新境界。

一、南宋前期画院

偏安江左的南宋政权虽一直处于外患重压之下，但因江浙地区的经济、文化等自唐末以来一直处于领先的地位，内部较为富庶、安定的环境，使南宋初年国事甫定便迅速恢复了宫廷画院的活动。由于宣和时期的画院和画学的基础深厚，建设卓有成效。尤其是“画学”出身的画家人才众多，他们于靖康变乱之后流散民间，但大都辗转南渡，并通过种种途径而进入到南宋初年刚开始建立起来的宫廷画院之中。因此，南宋最早的高宗赵构的宫廷画院能很快地建立起来，并集中了大批高手，如著名的李唐、朱锐、苏汉臣、李迪、刘宗古、李安忠、张浃、李端等不可胜数，恢复了宣和旧时盛况。同时，高宗赵构又命毕长史等人搜访靖康变乱之中散佚的书画，以



充实“中兴”秘阁的收藏，亦足以比美前朝。此后，又历经孝宗、光宗、宁宗三朝，画院依然蒸蒸发达，更涌现出大批高手，著名人物有刘松年、马远、夏珪、马麟、林椿、吴炳、李嵩、毛益等足以彪炳画史的名家。画院盛况较之北宋诚有过之而无不及。这一切，亦仍得益于南宋画院的建制及帝王的热心扶持。

南宋画院的地址，在临安城东新门外(即今望江门外)南山万松岭麓的“富景园”前。清·厉鹗《南宋院画录》引《宝颜堂笔记》：“武林地有号园前者，宋画院故址也。”终宋之世似乎并未迁徙。但从画院与宫廷的隶属关系来看，则反而不如北宋时期明确，例如它与甲库修内司的关系就很难弄清，而与翰林院的关系更为不得而知。这种体制上的不严密，推测起来，可能有如下两方面的原因：

首先，因北宋的画院设在宫城之内，便于行政上的管理，而南宋时的宫廷画院却在宫城之外——凤凰山东麓，不便与大内的官僚机构直接联系。再加上当时又对北宋末年庞大的官僚体制作了精简和改革，如各省、部、寺、监等的规模，南宋时的规模仅及北宋的一半甚至三分之一。因此，对于宫廷画家的归属，一方面有画院这个机构可以安置，另一方面也不妨可以散置于其他相应的机构。例如，对于马和之作为宫廷画家的特殊身分，历来颇有疑义，其原委恐即在此。尽管如此，但对宫廷画家的供御活动，则因此可以直接听命于帝王，而不必像过去那样要经过勾当官。如赵构兴之所至，辄“令画院待诏图进”。南宋画院又往往被称为“御前画院”，原因恐亦在此。换言之，当帝王有所需要时，可以直接将画家召至宫中；平时，画家则可以分置于画院或其他相应机构而自由活动。这种体制上的较为随意的性质，同时亦为宫廷画家提供了相对宽松的创作环境。

其次，南宋宫廷画家的待遇比宣和时期又有进一步的提高。综观北宋画院，除个别情况外，一般宫廷画家的身分基本上形同工伎。徽宗时虽有“独许书画院出职人佩鱼”等礼遇的措施，稍稍改变了宫廷画家的地位，但依然不能同一般的朝廷命官相提并论。所以，邓椿《画继》卷10《杂说·论近》中云：“祖宗旧制，凡待诏出身者，止有六种……徽宗虽好画如此，然不欲以好玩假名器，致画院得官者止依仿旧制，以六种之名而命之……”即所谓“不以众工待也”。这也仅仅不将画院画家作为琴、棋、玉、百工等一般工匠对待而已。但是，到了南宋，画院画家的待遇便明显地超过了北宋时期，尤其是“赐金带”的特殊优遇，在画院历史上更是史无前例的事。

据《宋史·舆服志》：“带，古惟用革。自曹魏而下始有金、银、铜之饰。宋制尤详，有玉、有金、有银、有犀，其下铜、铁、角、石之类，各有差等。玉带不许施于公服，犀非官品，通犀非特旨皆禁……”太宗太平安国七年(公元982年)规定：“三品以上服玉带，四品以下服金带……”(《宋史》卷153)可见，金带和金鱼一样，也是一种表示官品，以“明贵贱”的服饰标志，但金带比金鱼的规格更高。然而，仅画史记载中得知，北宋画院的画家虽有被赐金鱼的，却没有见到有一个被赐金带的。进入南宋后情况却有了变化，被赐金带的宫廷画家比比皆是。从高宗赵构开始，著名的被赐以金带的画家有：李唐、李迪、李安忠、朱锐、张浃、顾亮、阎仲、马公显、萧照、马世荣等，而孝宗、光宗及宁宗三朝时被赐以金带的宫廷画家又有阎次平、刘松年、马远、夏珪、陈居中、梁楷、林椿、吴炳等，人数众多。由此可知南宋宫廷画家的待遇比之北宋已有了较大的提高。

除了授金带的优遇之外，南宋画院中对宫廷画家授官的人数激增，而且，授官的品位也比北宋画院有所提高。如高



宗朝的李唐授“成忠郎”，朱锐补“迪功郎”，阎仲授“承直郎”，萧照补“迪功郎”，马世荣授“承务郎”，大约均在八九品之间。

二、南宋后期画院

理宗宝庆元年(公元1225年)以后，南宋的国势如江河日下，偏安局面摇摇欲坠，统治者已根本无暇顾及画院的建设。但理宗朝长达四十余年、又承袭光宗、宁宗画院之余绪，画家的人数仍相当之多，仅有名姓见于记载者就达三十余人，但才艺突出的画家寥寥，几乎一无可观。而更为奇怪的是，这些画家的画艺虽平平，却几乎均为“待诏”，仅三人为“祗候”。这就不能不令人怀疑当时画家的晋升职称制度的混乱与无效，所谓“待诏”云云很可能成为“宫廷画家”的别称罢了。南宋晚期的画院，已随着南宋的国祚日益趋于衰亡了。

附录——两宋宫廷画家人名录

(加*者有画迹流传)

太祖(公元960—975年)

待诏：王霭

祗候：厉昭庆　赵元长(《图画见闻志》作“赵长元”)

艺学：夏侯延祐　董羽

学生：赵光辅

不详：黄筌*

太宗(公元976—997年)

待诏：高益　黄居寀*　高文进　陶裔　蔡润　高怀节

祗候：李雄　吕拙　高怀宝　王道真　牟谷

真宗(公元998—1022年)

待诏：卑显　荀信　祁序

祗候：燕贵*(即燕文贵、燕文季)　高元亨

艺学：刘文通

不详：冯清　王端　龙章

仁宗(公元1023—1063年)

待诏：高克明　裴文睍　任从一

祗候：屈鼎　梁忠信　友选　陈用智(《圣朝名画评》作“陈　用志”)

神宗(公元1068—1085年)

待诏：钟文秀　侯文庆　董祥　王可训

祗候：葛守昌　勾龙爽

艺学：郭熙*　李吉　崔白*　崔悫　徐易　艾宣

学生：侯封

徽宗(公元1101—1125年)

待诏：马贲　和成忠　周曾　张择端*　黄宗道

学生：王希孟*　朱渐

不详：李希成　战德淳　韩若拙(恐即韩拙)　刘益　富燮　侯宗古　郗七　赵宣　张希颜　田逸民　周照　任安　孟应之　薛志　周怡　李诞　能仁甫　朱宗翼　徐确　何渊　宣亨　卢章　贺真

高宗(公元1127—1162年)

待诏：(原为徽宗画院待诏而转入高宗画院待诏者)李唐*　刘宗古　杨士贤　李迪*　李安忠　苏汉臣*　朱锐*　李端　张浃　顾亮　李从训　阎仲　周仪　焦锡　胡舜臣　张著　马兴祖　马公显　萧照*

祗候：贾师古　韩祐

不详：陈熹　朱光普　马和之*



孝宗(公元 1163 — 1189 年)

待诏: 刘松年*　林椿*　毛益　李珏

祗候: 阎次平*　阎次于

光宗(公元 1190 — 1194 年)

待诏: 马远*　吴炳*　李嵩*　陆青

不详: 张茂*

宁宗(公元 1195 — 1224 年)

待诏: 夏珪*　陈居中*　白良玉　梁楷*　苏显祖　高嗣昌

祗候: 马麟*

不详: 张训礼　李兴宗

理宗(公元 1225 — 1264 年)

待诏: 孙觉　鲁宗贵　陈清波　俞洪　陈宗训　胡彦龙
史显祖　李德茂　孙必达　顾兴裔　张仲　崔友宗
马永忠　范友仁　陈可久　陈珏　朱玉　白用和
宋汝志　毛允升　侯守中　曹正国　王华　丰兴祖
钱光甫　徐道广　谢升　顾师颜　朱怀瑾　苏坚
张仲正

祗候: 戚仲　方椿年　王辉

度宗(公元 1265 — 1274 年)

祗候: 楼观　李永年　李权

不详: 梁松　朱绍宗　李永

(本名录系根据《圣朝名画评》、《图画见闻志》、《画继》、《图绘宝鉴》以及清·厉鹗的《南宋院画录》等书摘出，以供参考)

第五章　文人画的起源和发展

——文人的“写意”艺术

严格说，“文人画”(或“士人画”)的概念是不太科学的，它容易使人望文生义地附会成“知识分子业余画”之类。其实，陈师曾先生早在本世纪20年代就明确指出“文人画”非谓文人所作之画，而是指：“画里面带有文人的性质，含有文人的趣味”。(《文人画之价值》，载于1921年《绘画杂志》2期)换句话说，“文人画”应指一种绘画的风格或流派。宋代的这些“文人画”作者以“墨戏”自榜，贬议“形似”(写实)，崇尚“意似”(后人更以“逸笔草草”颂之)。总的说来，不妨冠以“写意”之名，以别于另一种“写实”的宫廷绘画形式。

第一节　文人“墨戏”的历史源头

中国绘画史从远古开始，占主流地位的一直是对“写实”的技巧和形式的孜孜追求。但发展到了宋代，“写实”形式的完美性在宫廷绘画中几已达到了历史的巅峰。(见上章)正值此时，另外一些艺术家(“文人画”作者)，却恍然顿悟——逼真地去摹拟物象并非惟一的正道，于是他们断然决然地退出了这条传统的追求“写实”的历史道路而改弦易辙，这就是中国绘画史上所谓“文人画”的勃兴和成长的重大历史行动。最早的奠基者应是北宋的苏轼和文同。



一、苏轼

苏轼(公元1037—1101年)，字子瞻，谥文忠，四川眉山人。高风亮节，名垂千古，在中国文化史上是一位罕见的全才。特别是在文学艺术领域——在散文方面，他是“唐宋八大家”之一；论诗，他与黄庭坚并称“苏黄”，为宋诗的最大代表人物之一；论词，他又与辛弃疾并称“苏辛”，是宋词中的“豪放派”的开创者；论书法，则同黄庭坚、米芾、蔡襄合称“宋四家”，代表了宋代书法的典范风格。相比之下，他的绘画创作似逊于前述一些领域的成就，但作为“文人画”的开创者，筚路蓝缕之功却显得更为重大。特别是他在美学思想方面提出的不少深刻的见解，对于中国绘画史上的“文人画”运动更产生了深远的、无法估量的巨大影响。

“苏门四学士”之一的秦观(少游)曾经语重心长地指出：“苏氏之道，最深得于性命自得之际，其次则器足以任重，识足以致远。至于议论文章，乃其与世周旋，至粗者也。”(《淮海集》卷3《答傅彬老简》)他指出“苏氏之道”往往被人忽视了一个极重要的事实——坡翁乃是一位大思想家和大哲学家，至于文学艺术方面的成就，“乃其与世周旋，至粗者也”。坡翁在文学艺术方面的巨大成就，正借助于他的美学(哲学)思想。如一位19世纪的法国美学家丹纳(H · Taine)所说：“一个科学家，如果没有哲学思想，便只是个做粗活的工匠；一个艺术家没有哲学思想，便是个供玩乐的艺人”。惟有“高级才智”者方能对事物具有一种“总体观”的哲学思想。(《巴尔扎克论》)苏轼曾提出一些重要的绘画美学观点，在中国绘画史上更是“前不见古人，后亦乏来者”。后世画家虽不乏爱作议论之人，但就深刻性而言几无人能与之相颉颃。

苏轼的一首为人们广泛引述的《书鄢陵王主簿画折枝诗》，集中体现了他的美学思想：

> 论画以形似，见与儿童邻。
> 赋诗必此诗，定非知诗人。
> 诗画本一律，天工与清新。
> ……

（《东坡诗集注》卷27）

这首诗中包含了两点内容：其一是贬议“形似”，或可说是崇尚“意似”(米芾语)；其次，即要求绘画表述一定的“诗意”，而这两者又有着密切的内在美学联系。

先说“不求形似”的观点。

长期以来，苏轼的这个观点往往为人误解，例如曾有人指责他为：“否定‘形’的必要性，成为形式主义绘画理论的主要根据”。①事实上，坡翁并非反对一切“形似”的绘画，而只是反对缺乏“诗意”的“形似”而已。例如他在一些论诗的文字中说过：“诗人有写物之功：‘桑之未落，其叶沃若’，它木殆不可以当此。林逋《梅花》诗云：‘疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏’，决非桃李诗。皮日休《白莲花》诗云：‘无情有恨何人见，月晓风清欲堕时’，决非红梅诗。此乃写物之功。”(《东坡题跋》卷3)可见他还是重视一定的“形似”(写物之功)，但要求必须能抓住某些物态的审美特征，减略去与艺术无关的无用枝节方面，不然，“乃若画工，往往只取鞭策皮毛……看数尺许便倦”。(《东坡集》卷67《跋宋汉杰画山》)他这里引喻的是画马的例子——艺术家画马要强调其“神骏”的特征，而不能把马的一切细节不分巨细全都描摹下来，谨毛而失貌，舍本以逐末，就会失去“诗意”。这样的“形似”，焉能不反对？

但为什么画亦要表达“诗意”？又何为“诗意”？为什么

"诗画本一律"?这个观点，坡翁更表述过多次。如"古来画师非俗士，摹写物象略与诗人同"(《欧阳少师令赋所蓄石屏诗》，见《东坡诗集注》卷30)。议论王维时又称他"诗中有画，画中有诗"(书摩诘《蓝田烟雨图》、《东坡集》卷67)。又称杜甫诗为"无形画"，韩干画为"不语诗"等等(见《苏诗补注》卷48)。所谓"诗画一律"之"律"，当指诗歌理论中早已阐明的"比兴"之法，似是苏轼首次把它引进到绘画领域。

何谓"比兴"?大名鼎鼎的刘勰《文心雕龙》中释义为:"比者，附也；兴者，起也。附理者切类以指事，起情者依微以拟义。"也类似西方人所谓的"显喻"(Simile)。白居易的"六宫粉黛无颜色"，谁都知道"粉黛"喻指什么，但如果直接说"美丽的女人"，就诗意索然了。以"粉黛"比"美女"，修辞学上或谓之"以局部代全体"的"借代"法。这又和苏东坡提出的另一个所谓"象外"之"意"的重要观点密切相关。为什么"论画以形似，见与儿童邻"呢?儿童如果未经美育教育，看不懂艺术，看画只能去看其中画的什么东西。譬如"枯木竹石"题材的绘画，真正的艺术欣赏者必须透过这些"枯木竹石"(形似之象)的"象外"去寻求作画者所要表述的一种艺术性之"意"，也就是坡翁在另一处所说的:"观士人画，如阅天下马，取其意气所到。"(《跋宋汉杰画山》)绘画中描摹了枯木竹石之类自然物象，却要求欣赏者由此而联想及彼(象外)——借物(象)以表意(抒情)。这样，摹写的枯木竹石——"形似"就不是目的而是手段。苏轼反对"形似"的本意，也就是告诫人们不要本末倒置——把手段当做目的。苏轼一再强调"象外"(如《题文与可墨竹》诗中说:"荒怪轶象外"，又称王维画"摩诘得之于象外"等)，也就是要告诉别人，艺术的真正"内容"，必须求诸所描摹的自然物"象"之外。"比兴"之律的根本性质就是把"象"和"意"两种本不相干的东西在艺术创作中结合

起来。这才是苏轼反对的"形似"的本意。我们绝不能牵强附会地说苏轼贬议"形似"就是宣扬"形式主义"的美学理论。这纯属一种皮相之见、无稽之谈。

但遗憾的是，苏轼的绘画作品留存至今的几如凤毛麟角，硕果仅存的一幅《古木怪石图》卷（图68）(今已流去日本)，可以见到他的审美意向的具体体现，同时又可以印证他的绘画美学思想。画上虽无名款，但据米芾、刘良佐等人的诗题，可确认为坡翁的真迹无疑。从画中那些枯木竹石的形象看来，显然与宋代的宫廷写实绘画大相径庭——不加精细逼真的描摹，又纯以水墨写就，用笔极其粗率奔放，以吐其"意气"(自我表现)，真可谓"肺肝槎牙生竹石"(夫子自道)，又"如其胸中盘郁"(南宋・邓椿评语)。这里又必须指出一点，看来苏轼纯用水墨，摒去彩色，是有一定的美学思想指导的有意识措施。而在此之前，历史上虽然已有过一些摒去彩色的作品出现过，但那些实践恐怕大都是无意识的行为，而只有当宋代的宫廷绘画愈来愈重视彩色的审美意义和精细逼真的刻画时，笔法奔放的水墨形象才能与之相对比而具有一种独特的审美涵义——为强调有别于宫廷人物崇尚的"富贵"形象的"野逸"情趣——文人士夫的独特审美观念凭借了诗歌的"比兴"原则而得以淋漓尽致地表达出来。

二、文同

文同(公元1018—1079年)，字与可，号石室先生，又号锦江道人。他和苏轼是表兄弟。梓州永泰(今四川盐亭县)人。画史上多以文同、苏轼相提并论，是由于他们两人共同开创了这种以枯木竹石为题材的"文人画"风格。但文同的画与苏轼相比，"写实"的因素更浓一些。从目前存世的一幅较可



图68　苏　轼　北宋　古木怪石图　卷　纸本墨笔　现藏日本



图69　文　同　北宋　墨竹图　轴　绢本墨笔　纵131.6厘米　横105.4厘米
台北故宫博物院藏

靠的《墨竹图》轴（图69)(台北故宫博物院藏)来看，确如米芾《画史》中指出的："以深墨为面，淡墨为背，自与可始。"此幅作品的画法较之苏轼更工稳一些，也是我们目前能见到早期的一幅文人墨竹画的典范之作。此画亦无款，仅有两印："静闲口室"、"文同与可"。

前文谈及，绘画与诗歌的联姻大成于宋，文人画作者率先应用诗家的"比兴"之法来描绘一些自然物态(花竹、山水)。苏轼曾在《跋与可纡竹》一文中明确揭示出该图的旨意："纡竹生于陵阳守居之北崖，盖歧竹也，其一未脱箨而为蝎所伤；其一困于嵌岩，是以为其状也。吾亡友与可为陵阳守，见而异之，以墨图其形……且以想见亡友之风节，其屈而不挠者盖如此云。"(《东坡题跋》卷5)可见这幅《纡竹图》的"比兴"涵义也是十分明显的，而它的"意似"性质更是十分清楚的。但遗憾的是这幅作品早已佚失不存。我们今天只能从想像中去恢复它的真颜了。

文同和苏轼一样，也是中国古代的典型文人，诗、文、书、画无所不能，有《丹渊集》行世。文同的诗文、书画，皆发自他的人品德行。他画的墨竹，也正如他自赋一字至十字诗中所言："虚心异众草，劲节逾凡木。"而苏轼亦称颂他为："与可之文，其德之糟粕；与可之诗，其文之毫末。诗不能尽，溢而为书，变而为画，皆诗之余。"(《东坡集》卷11《文与可字说一首》)充分说明这种新兴的"文人"水墨画乃是中国古代文人毕生追求并身体力行的某种人品道德规范的审美体现——即苏轼说的"意气"概念。

苏轼与文同共同开创这类文人水墨花竹画的功劳之大小，几难分轩轾。然而，从创作理论和美学思想方面，坡翁当置首位；而在创作实践方面，又似是文同更胜一筹。因我们见到苏轼在《文与可画筼筜谷偃竹记一首》中，说文同曾向其介

绍创作经验云：

竹之始生，一寸之萌耳，而节叶具焉。自蜩腹蛇蚹以至于剑拔十寻者，生而有之也。今节节而为之，叶叶而累之，岂复有竹乎?故画竹必先得成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画者，急起从之，振笔直追其所见。如兔起鹘落，少纵则逝矣。"(《东坡集》卷12)

可见"胸中成竹"的名言，乃文同和苏轼两人的共同发明，而苏辙的《墨竹赋》中亦记文同的自述云：

夫予之所好者，道也，放乎竹矣。始予隐乎崇山之阳，庐乎修竹之林……观竹之变也多矣……始也，余见而悦之。今也，悦之而不自知也。忽乎忘笔之在手与纸之在前，勃然而兴，而修竹森然，虽天造之无朕亦何以异于兹焉。(《栾城集》卷17)

这种创作经验正可与苏轼的"意气"说相参而互为补充，相为表里。

文献记述说墨竹画创始于唐代，但今天已没有实物可证，其可靠性更为难辨。元·李衎《竹谱详录》中说文同的墨竹画一问世，"不异杲日升空，爝火俱息，黄钟一振，瓦釜失声"，筚路蓝缕之功，卓然可见。当时效学文同风格的墨竹画作者据说有数十人之多，其中又有不少是文同的亲属，画史上遂有"文湖州竹派"之称。除墨竹之外，文同也擅画枯木老枿、山水、翎毛、草虫等等，但均无画迹传世。

三、释仲仁等其他画家

19世纪法国美学家丹纳曾说："艺术家本身，连同他所产生的全部作品，也不是孤立的。有一个包括艺术家在内的总体，比艺术家更广大，就是他所隶属的同时同地的艺术宗派

或艺术家家族。例如莎士比亚，初看似乎是从天上掉下来的奇迹，从别个星球上来的陨石，但在他的周围，我们发现十来个优秀的剧作家，如韦白斯忒、福特……都用同样的风格、同样的思想感情写作。……在画家方面，卢本斯好像也是独一无二的人物，前无师承，后无来者。但只要到比利时去参观……各地的教堂，就会发现整批的画家才具都和卢本斯相仿，先是当时与他齐名的克雷伊埃，还有亚当·梵·诺尔德……都用同样的思想感情理解绘画，在各人特有的差别中始终保持同一家族的面貌。”②这似乎应该看作一个普遍性的艺术规律，中西皆是。苏轼和文同，初看也似乎是“孤立”的、“似乎是从天上掉下来的奇迹”。而实际上，当时在他们周围也同样有一大批“轩冕才贤、岩穴上士”、“缙绅韦布”、“道人衲子”的文人画家。他们也都“所造者道也，放乎诗，游戏乎画，如烟云水月，出没太虚，所谓风行水上，自成文理”。(均见于南宋·邓椿《画继》卷5)这些画家如释仲仁、释惠洪、晁说之、李甲、刘泾、程堂等等不可胜数，但画迹均不存，画名也偏小。其中，只有北宋晚期的释仲仁以擅长墨梅噪名于时，堪可与苏、文相媲美。

释仲仁，号华光，或作花光，生卒不详，俗家名姓亦无考，会稽(今浙江绍兴)人。髫年即事佛，云游四方。后又到湖南衡州(今湖南衡阳)华光寺定居，因以之为号。元·吴太素指出：“墨梅自华光始。华光者，乃故宋哲宗时人也……爱梅，静居丈室，植梅数本。每发花时，辄床于其树下终日，人莫知其意。……山谷见而叹曰：‘如嫩寒清晓行孤山篱落间，只欠香耳’。”(《松斋梅谱》卷1)又记山谷感而作诗：“雅闻花光能墨梅，更乞一枝洗烦恼；写尽南枝与北枝，更作千峰倚晴昊。”(《画继》卷5)则可知华光还能画山水，但可惜画迹亦荡然无存。元·汤垕《画鉴》中曾指出：“花光长老以墨晕作梅花如影

然，别成一家……传世不多，仆平生只见四五本。”但其画法究竟如何已不得而知。也许我们可以从南宋的扬补之墨梅画中窥测到他的画风的依稀身影。(详下节)

前代人画梅，大抵都用勾线填色之法；北宋画院中也仍因袭旧法，至华光才创制了“墨晕”之法。这一点，恐怕仍与文同、苏轼的墨竹画有一定关联和影响——画梅亦取“意似”而不求“形似”，以表现梅花的“高标”、“无垢”之致。陈与义誉之为：“意足不求颜色似，前身相马九方皋。”(引自《独醒杂志》卷4)释惠洪更钦佩他作的墨梅，有“清妍之风度”，“如行孤山之下，如入辋川之坞，念透尘之种性，含无语之情绪”。(《石门文字禅》卷20)当时在仲仁的影响之下，形成了一个墨梅画的传统，历宋元明清而至今不颓。

第二节 宋代的文人水墨山水画

随着文同、苏轼、释仲仁等人在花竹画领域的开拓性创造，山水画亦急起直追——另一些“文人士大夫”画家亦感到有必要在山水画领域表述自己的审美意向和情感，这样才能同宫廷山水画的风格拉开距离。从北宋晚期至南宋初，又出现了米芾、米友仁父子两人开创的所谓“云山墨戏”，为沉滞已久的山水画坛注入了新的生机，于是，宫廷画院中的“写实”形式的山水画亦受到了挑战。米芾把苏轼的“意气”表述的理论移用到了山水画领域，大力倡导“意似”以反对“形似”，遂促使中国传统山水画的发展趋向改弦而易辙，并成为后世蔚为大观的文人“写意”山水画洪流的源头活水。

明·顾起元曾一语道出米氏“云山墨戏”的重要历史地位：“昔人谓山水之变，始于吴(道子)，成于二李(李思训、李昭道)……厥后荆(浩)、关(仝)顿造其微，范(宽)、李(成)愈臻

其妙。自米氏父子出，山水之格又一变矣。"(《懒真草堂集》)明·董其昌也说："诗至少陵，书至鲁公，画至二米，天下之能事毕矣。"(《画旨》)元人苏大年题米友仁的《云山图》更谓："米家父子画山水自出新意，超出笔墨蹊径之外，杜子美所谓'一洗万古凡马空'也。"米氏"墨戏云山"的"自出新意"之功，直可与前述文、苏二公相媲美。

一、米芾

米芾(公元1051—1107年)，字元章，号襄阳漫士，又号鹿门居士、海岳外史等。本山西太原人，迁居襄阳，后又长期居住在江苏镇江等地。米芾是声名显赫的北宋四大书法家之一，他的书法作品存世较多，但画迹已荡然无存，传世的《珊瑚帖》卷（图70）法书中有一笔架图形——似画非画、非画又像画的形象或可参看。然而世称"米点"山水均以"二米"并称——从文献记载上看，"米点"似为"大米"草创，其子米友仁(小米)克绍箕裘，发扬光大。如米芾曾自述己画："余又尝作支、许、王谢于山水间行，自挂斋室。又以山水古今相师，少有出尘格者，因信笔作之，多烟云掩映，树石不取细，意似便已……更不作大图，无一笔李成、关仝俗气。"(《画史》，着重点为引者所加)前文述及，苏轼首先提出了绘画艺术要表述一种所谓"意气"的美学理论；米芾又紧接着提出了文人画的形式原则——"意似"，两者实有异曲同工之妙，是属于同一种所谓"野逸"的审美观念在绘画领域的具体体现。南宋·邓椿的《画继》(卷3)中又曾说："友仁(小米)所作山水，点滴烟云，草草而不失天真，其风气肖乃翁也。"(着重点为引者加)但是，对于米芾山水画风，邓椿似乎也未曾亲眼目睹过，因为邓椿谈及米芾的山水画时也只不过引述了米芾自己在《画

史》中的自述。《画继》(卷3)中提到米芾的画迹时只说："公字札流传四方，独于丹青诚为罕见。余止在利倅李骥元骏家见二画：其一纸上横松梢，淡墨画成，针芒千万，攒错如铁，今古画松，未见此制……其一乃梅、松、兰、菊，相因于一纸之上，交柯互叶，而不相乱，以为繁则近简，以为简则不疏，太高太奇，实旷代之奇作也。"而南宋·赵希鹄的《洞天清禄集》更指出："(米芾)作墨画不专用笔，或以纸筋，或以蔗滓，或以莲房，皆可为画。纸不用胶矾，不肯于绢上作一笔。"赵希鹄又指出："(米芾)初不能作画，后以目所见，日渐模仿之，遂得天趣。"这一点，又正可与米芾自题《云山草笔》一画中所云吻合："芾岷江还……舟间无事，因索面草笔为之，不在工拙论也。"(转引自卞永誉《式古堂书画汇考》画部卷13)于此可见，南宋时很多人均未曾亲眼目睹米芾山水画的真面目，我们后人就更难以指望一睹米芾自己的"米点"山水的庐山真颜了。这真是一桩难解的历史疑案，已很少有可能弄清楚了。但是，幸好其子米友仁的真迹存留至今的尚有不少，我们后人也只能从"小米"的画迹中去揣想"大米"山水画的依稀风貌了。

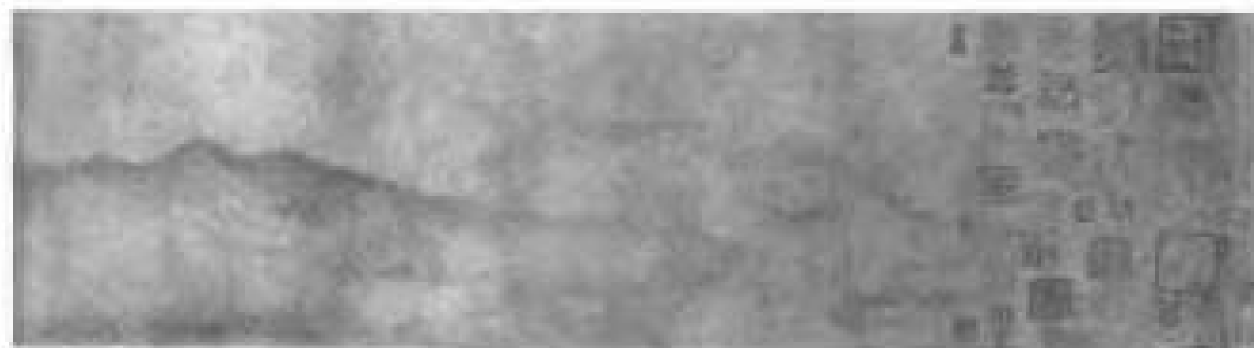
二、米友仁

"小米"——米友仁(公元1086—1165年)，初名尹仁，后改友仁，字元晖。曾官"敷文阁待制"，故世称"米敷文"。

米友仁的画迹，流传至今的为数不少，如今藏北京故宫博物院的《潇湘奇观图》卷（图71），纸本水墨画烟树云山，后自题云："余生平熟潇湘奇观，每于临佳处，辄写其真趣。……"此画系年："绍兴乙卯"(公元1135年)友仁年50岁。此图绘江上云山，一片烟雾迷濛，淋漓变幻，纯以水墨，湿笔



图70　米　芾　北宋　珊瑚帖　卷（部分）　纸本墨笔　纵27厘米　横24.8厘米
　　　故宫博物院藏



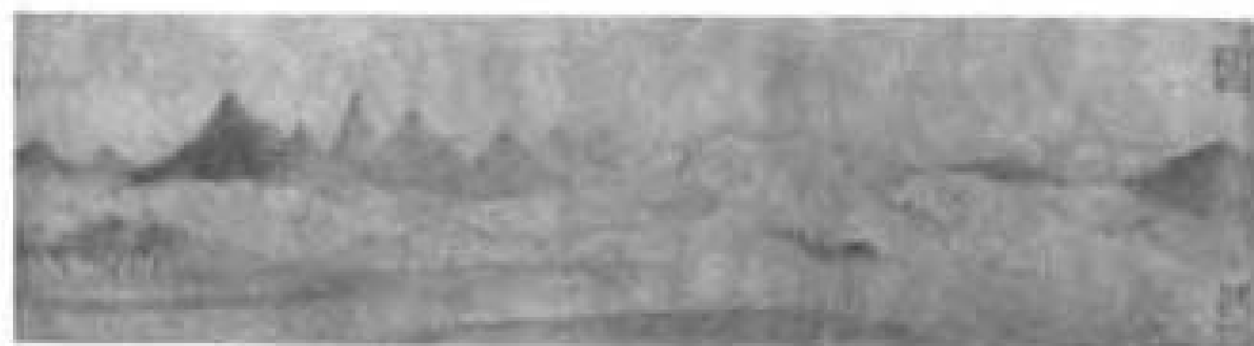






图71　米友仁　南宋　潇湘奇观图　卷　纸本墨笔　纵19.8厘米　横289.5厘米
故宫博物院藏



皴染，但尚未见“干皴”之法（“干皴”之法，最早似见于乔仲长的作品，详见下节）。此外，除此图外尚有《云山图》、《远岫晴云图》、《潇湘白云图》卷等存世。综观这些“小米”传世之作，后世俗称所谓“米点”的基本特征十分明显，堪称典型。

从米友仁的这些存世名作中我们可以获得所谓米氏墨戏云山的基本印象——“烟云掩映，树石不取细”，“意似便已”的“草笔”所作成的小幅烟云山景，其中最明显的一个特点，从技法形式的角度看，便是以水墨画成的所谓“米点”——以侧笔横卧而成的“点”法来表现远山丛树的艺术形象，故前人又称之为“落茄点”。据董其昌《画禅室随笔》中说，“米点”渊源于五代董源：“（董源）作小树，但远望之似树，其实凭点缀以成形者，余谓此即米氏‘落茄’之原委。”虽然董源山水画中所用的小点子是圆形的，而且较小，有意无意间已有了一些“意似”的萌芽，但恐怕还不是十分有意识的行为。而米氏则虽是继承了董源的这种技法，并加以发展和创新，成为一种有意识的所谓“草笔”，以表述他心胸中的所谓“天趣”或“真趣”。再从整体性的角度来看，米氏的“烟云掩映”的特点亦明显地来自董源。沈括《梦溪笔谈》中曾论及董源的画时说他“用笔甚草草，皆宜远观”。而米芾在《画史》中又记及董源时更说：“（董源画）峰峦出没，云雾显晦，不装巧趣，皆得天真……一片江南也。”邓椿《画继》中也说“小米”的山水画“点滴烟云，草草而成，而不失天真”。于此可知，“二”米与董源的画确有着传统的继承关系。我们试把董源的《潇湘图》等与之相较，两者的历史渊源关系也就十分明显清楚了。

此外，米氏山水画又与前述文同、苏轼的“墨戏”花竹画有一个共同之点——即他们都没有彻底摒弃“形似”。“二米”的“云山墨戏”也仍然是对大自然中的平远山景、烟云掩映

的“自然美”现象的摹拟，只不过他们同当时的宫廷画派的“写实”旨趣不同，他们较多地摒弃了过分“写实”的技法，又对之进行了幅度较大的审美概括，强调“草草”用笔——仅取其“意似”而已。这一点正与文、苏等人的墨竹画异曲同工，遥相呼应。

值得我们注意的是，宋初董源、巨然的山水画风格，在北宋百年间一直遭到冷遇。最明显的一个事实便是北宋郭若虚的《图画见闻志》中提出宋初“三家山水”之中并无董源，而把关仝易为董源，那是从元代开始的。但第一个重新发现董源山水画的价值的人又是米芾，他不仅在自己的创作实践中加以继承并发展创新，而且在一些论著中更大加吹捧。如他在《画史》中一再提到“余家(藏)董源雾景横披全幅……意趣高古”，“董源平淡天真多，唐无此品。……近世神品，格高无与比也。……不装巧趣，皆得天真。……咸有生意”。又谈及巨然时亦谓“巨然师董源……岚气清润，布景得天真多”等等，再联系他曾指责李成、关仝的山水画为“俗气”，则不妨可以认为把“三家山水”中的关仝易为董源之举，应始于米芾。由此可见，从北宋末年开始，被冷落了百年之久的董、巨山水画传统又得以重见天日，嗣后又成为百代之宗，这不能不归功于米氏的高声宣扬和大力倡导。

三、江参等其他山水画家

上文言及，董源、巨然的山水画派在两宋时期的名声并不显赫，因此当时从学者寥寥无几。检遍画史，我们见到北宋初年学董源者除巨然外尚有三人：一、刘道士：“尤善山水，师董源。”二、吴僧继肇：“工画山水，与巨然同时，体亦相类。”三、池州匠：“粗有清趣，师董源。”“池州匠”，名已佚，

"池州"在安徽境内。可见北宋时学董源传统的人在南方也颇稀少。一直到北宋末年至南宋初年，才出现了一位继承董、巨传统的人——艺术造诣较高而且画史上亦颇有名声，那就是江参。江参在中国绘画史上的重要作用是延续了董、巨画派的一线命脉，并成为入元以后大规模地恢复董、巨传统的一个重要的中间过渡人物。

江参，字贯道，生卒不详，活动于北宋晚期至南宋初期，约殁于南宋绍兴年间(公元1131—1162年)。南徐(今江苏镇江)人。工画山水，曾客居三衢(今浙江衢州)。南宋·邓椿《画继》中说他："笔墨学董巨，而豪放过之。"元·夏文彦的《图绘宝鉴》卷4记："赵叔问居三衢，治园筑馆，取《楚辞》之言，名之曰：'崇兰'……命贯道为之图。"又谓其："居霅川(今浙江吴兴)，深得湖天之景，平远旷荡，尽在斗方。"邓椿《画继》卷3中又列《江参传》于"岩穴上士"的六位画家之一，可见江参一生布衣漂零四方的生活。吴则礼《北湖集》卷2《赠江贯道诗》云："即今海内丹青妙，只有南徐江贯道。"至江身后"一时好事者访求遗墨，几与隋珠赵璧争价"。(张纲《华阳集》32《跋江贯道山水》)

江参的画迹存世者尚有多幅，较有代表性的如《千里江山图》卷（图72），绢本水墨，重山复岭，林峦溪壑，延绵无尽，董、巨的"披麻皴"的面目十分鲜明。但因用绢地，下笔皴擦之法犹未面世。如果把他的画风和"二米"的云山"墨戏"相较，"野逸"之趣略逊，难怪邓椿并不把他同米友仁等人比肩而论了。





图72 江　参　南宋　千里江山图　卷（部分）绢本墨笔
全卷纵46.3厘米　横546.5厘米　台北故宫博物院藏

第三节 李公麟等人的鞍马人物画

文人水墨花竹、山水兴起之际，流风又波及于人物鞍马之属，最大的代表人物为李公麟。他亦把文人意趣渗入到人物画领域，遂进一步改造了风靡一时的吴道子传统——从宗教题材转换为世俗生活，从壁画移至卷幅，大大淡化了人物画的“宣教”功能，使之具有了近似于山水、花竹之类题材的“赏悦”性质，进一步开拓了“文人画”的疆域。

一、李公麟

李公麟(约公元1049—1106年)，字伯时，号龙眠居士，安徽舒城人。熙宁三年(公元1070年)中进士第，一生居台阁，但“沉于下僚，不能闻达”。与之相稔的黄庭坚深知：“伯时丘壑中人，暂热之声名，傥来之轩冕，此公殊不汲汲也。”(宋·周密《云烟过眼录》卷1引黄庭坚跋李公麟《天马图》)可见，李公麟与苏轼、米芾、文同等俱为一路人物。《宣和画谱》卷7中传称：“仕宦居京师，十年不游权贵门。得休沐，遇佳时，则载酒出城，拉同志二三人，访名园荫林，坐石临水，翛然终日。当时富贵人欲得其笔迹者，往往执礼愿交，而公麟靳固不答。至名人胜士，则虽昧平生，相与追逐不厌，乘兴落笔，了无难色。……从仕三十年，未尝一日忘山林。”堪称典型的“文人”画家。

李公麟精诗文，擅书法。《宣和画谱》(卷7)中又称其父虚一“喜藏法书名画，公麟少阅视即悟古人用笔意，作真行书有晋宋楷法风格，绘事尤绝，为世所宝”。可见，历史上任何一位“文人”画家，均于书法有一定造诣。或不妨说，书法乃

是文人画法的不可或缺的基础。李公麟精楷书，遂以楷书功力作画，他笔下出现的人物鞍马的形象，与以往的工匠作画便有本质的区别。南宋·邓椿《画继》(卷9)中说得切中肯綮："伯时痛自裁损，只于澄心堂纸上运奇布巧，未见其大手笔，非不能也，盖亦矫之，恐其或近众工之事。"

遗憾的是，李公麟的传世真迹极为稀少，其中最为可靠的是流于国外的《五马图》卷（图73)(据传已毁于二战)，幸尚有影印本可参。这幅作品既有鞍马又有人物，可视为李公麟画风的典范，其中所画人物及鞍马所施的线条，我们如果把它同前章中所述北宋初年的武宗元之辈的作品作一比较，两者的差别十分明显——武宗元等人的画法尚未脱去前代吴道子体系的"众工"之法；而李公麟的画技则趋于"高古"了。元·夏文彦亦称他："作画多不设色，独用澄心堂纸为之……笔法如云行水流……当为宋画中第一，照映前古者也。"(《图绘宝鉴》卷3)这里有必要指出：武宗元等人的现存画(如《朝元仙仗图》等)只是壁画的草稿，故他的"白描"不是后世真正意义的白描；而李公麟的纸本而不设色，却是有意识地摒去彩色，与前述苏轼、米芾等人的水墨花竹和山水的美学性质是完全一样的。李公麟在人物鞍马画中的"白描"，其美学实质即为"水墨"及"意似"之品，故李公麟与武宗元笔下的形象泾渭有别，绝不可同日而语。我们细察《五马图》，特别可以举其中的第一幅"凤头骢"中的马与人，其勾勒的线纹与吴道子——武宗元的"莼菜条"大相径庭——洗练遒媚之气迥异于吴道子传统的"工匠画"所具有的剑拔弩张的雄强之风，由此已开元代"白描"人物画之先河了。此外，另有一幅《临韦偃牧放图》卷，绢本设色，亦为较可信的真迹。据元·汤垕的《画鉴》称：李公麟自己创作的画都用纸本水墨，"惟临摹古画，用绢素着色"。此图绢本淡彩，与文献记述相合。





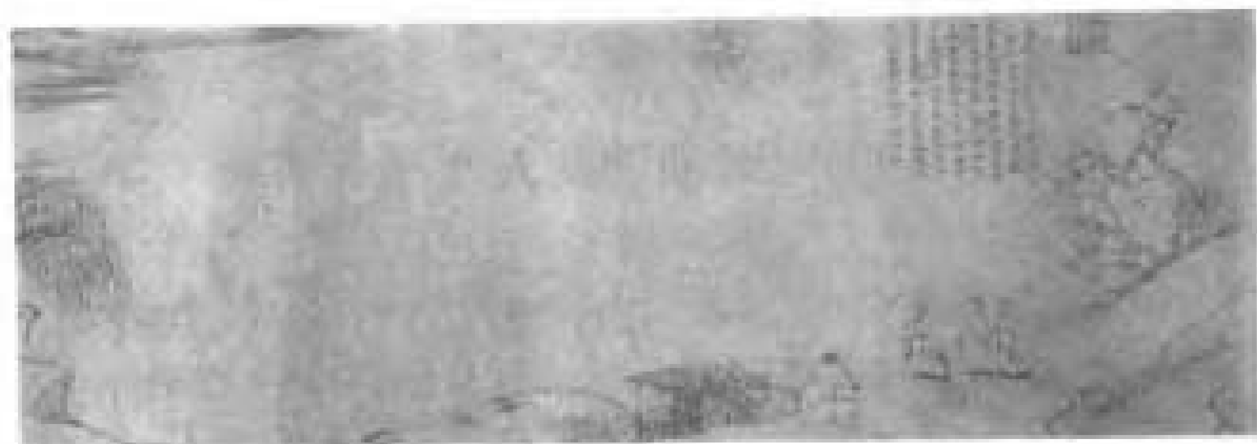
图73 李公麟 北宋 五马图 卷（部分） 纸本墨笔 流失国外已毁

目前遗存的旧题李公麟作品尚有不少，但大部分人物画如《维摩演教图》、《免胄图》等，大抵均为南宋人的摹本。如与《五马图》等相较，其艺术性明显不及，但尚能从中窥见李公麟画风的一鳞半爪。

《宣和画谱》上曾说李公麟的画题材多样，不仅精于人物鞍马、神仙佛道，又能花鸟山水。据苏辙《栾城集》卷十六《题李公麟山庄图二十首并序》："伯时作《龙眠山庄图》，由建德馆至垂云沜，著录者十六处，自西向东凡数里，岩崿隐见，泉源相属，山行者路穷于此。……子瞻既为之记，又属辙赋小诗，凡二十章，以继摩诘《辋川》之作云。"现存有《山庄图》摹本二件，一件流去美国，一件在台湾。可能尚保留若干原作风貌。但究非真迹，故难以凭信。倒是另有一幅乔仲长的《后赤壁赋图》真迹，从中或能窥见李公麟的山水画风格的影迹。

二、乔仲长（常）

乔仲长(常)，生平经历与生卒均无考，北宋晚期人，画迹亦仅《后赤壁赋图》（图74）一幅存世。邓椿《画继》卷4记："乔仲长，河中人，工杂画，师龙眠……"归于"缙绅韦布"。从这幅画来看，亦为纸本水墨。而最值得我们引起重视的是画山石树木的笔法中出现了前所未见的干笔皴擦的技法。干笔皴擦之法在元代山水画中为人们大量应用，但在宋人山水画中却极为稀见。我们不妨推测李公麟的山水画也已经有了干笔皴擦，邓椿说乔仲长"师龙眠"不知是否指此。无论如何，乔仲长的这幅作品的最重要的历史意义，即在于为目前我们所能见到的"干笔皴擦法"的历史源头，因此这种技法在当时是相当"前卫"的，亦已开了元代文人山水画的先河了。





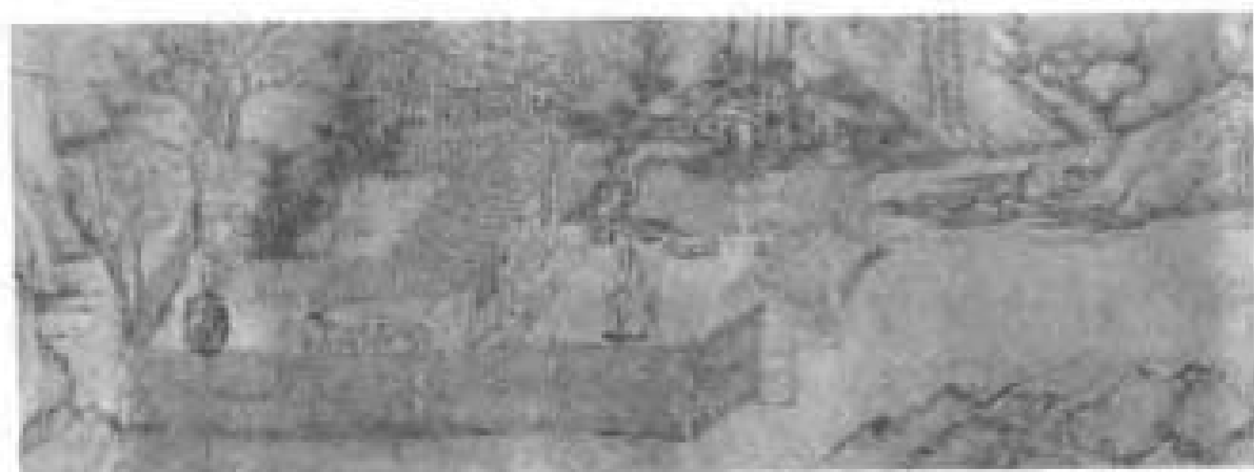


图 74　乔仲长(常)　北宋　后赤壁赋图　卷　(部分)　纸本墨笔
美国奈尔逊·艾特金斯美术馆藏

第四节 南宋时期的文人水墨花卉画

从北宋后期的苏轼、文同、释仲仁等人开创了文人"墨戏"花竹画以来，流风遍及于文人士夫阶层乃至禅林中人。及至南宋，文献记载画墨竹者不胜枚举，但均已无画迹存世，可能这些画家大都因才艺平庸而难以传世。南宋时期，梅兰水仙等题材又取代了枯木竹石，可能是因为出现了两位才艺超群的人物——善画墨梅的扬补之和精于墨兰及水仙的赵孟坚，掀起了水墨花竹画的一个新高潮。

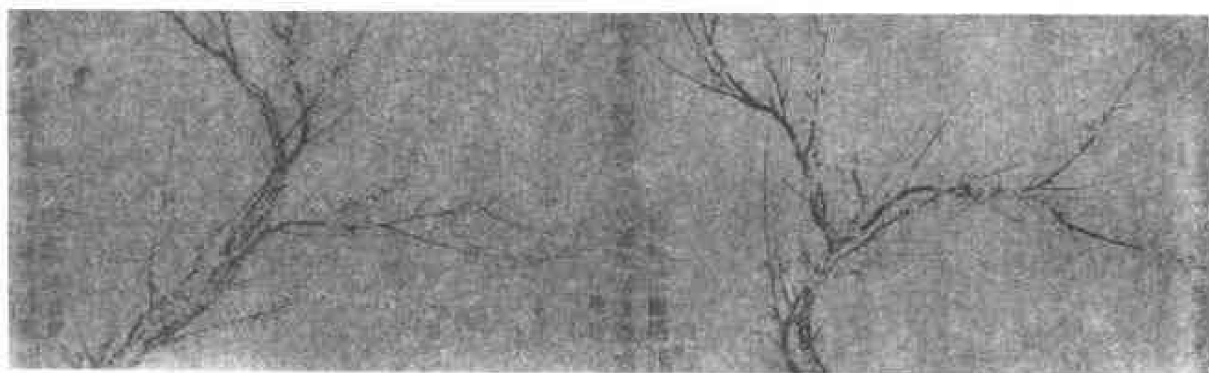
一、扬补之

扬无咎(公元1097—1169年)，字补之，以字行世，(乃汉扬雄后裔，故其从扌不从木)号逃禅老人，又号清夷长者，江西清江(今清江县)人，寓居南昌。

关于扬补之的生平事迹，文献记载皆不详。元·夏文彦《图绘宝鉴》以及其他书中只说他在高宗朝因"不直秦桧，累征不起"，可能并未做过官。他工画水墨梅竹松石等，最擅墨梅，据说还能画水墨人物，学李公麟，但画迹已无存。同时，他和李公麟一样精楷书，宋·董良史:《皇宋书录》下卷中说:"学率更(唐·欧阳询)，小变其体，江西碑碣多其所书……余家率更邕禅师塔铭刻后有其亲题云:'余丁率更为入室上足'，小楷殊清劲可爱。"宋·赵希鹄《洞天清录集》中也说他:"学欧阳率更楷书，殆逼真，以其下笔劲利，故以之画梅……"的确，我们可以在扬补之的墨梅画中看到书法用笔的巨大影响。他同时又是当时著名词人，遗有《逃禅词》一卷。

扬无咎的传世名作有《四梅花图》卷（图75）及《雪梅





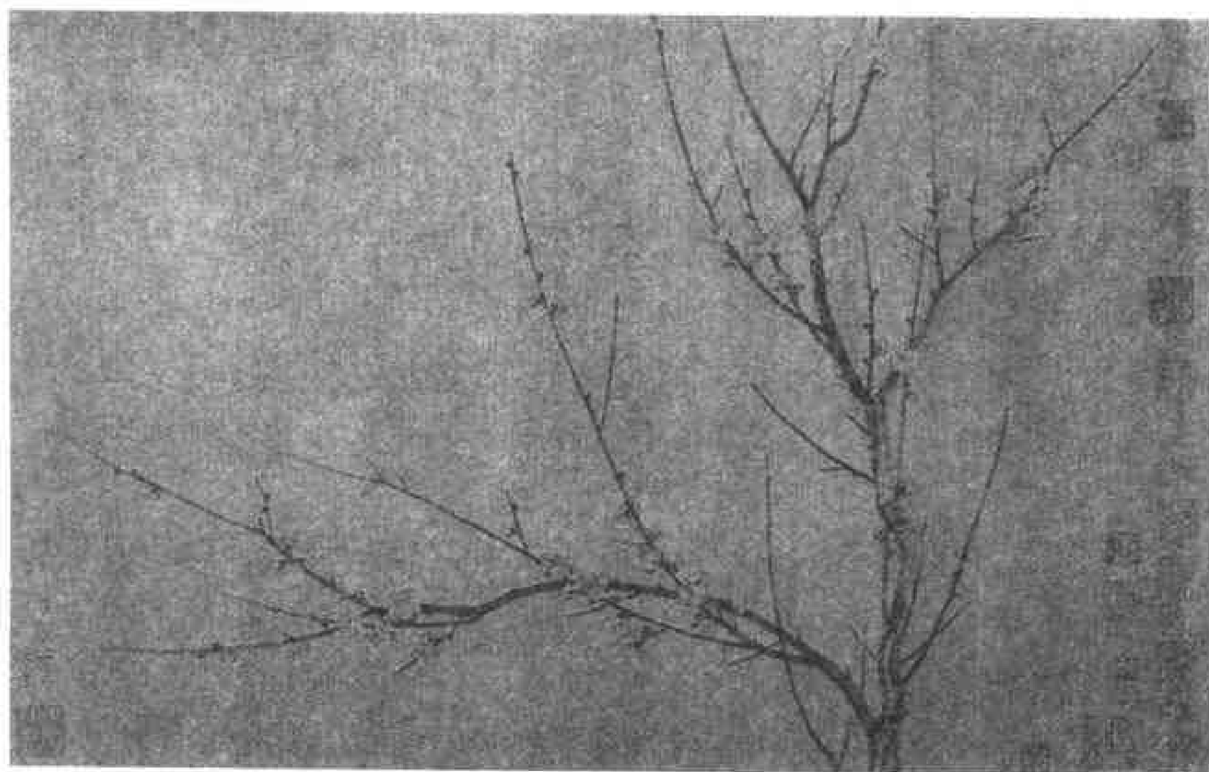


图 75 扬补之 南宋 四梅花图 卷 纸本墨笔 纵 37.2 厘米 横 358.8 厘米
故宫博物院藏

图》卷等，尤以《四梅花图》更有典型意义。

这幅《四梅花图》，纸本水墨，画分四段，画四种不同形状的梅花：一未开，一欲开，一盛开，一将残。纯以水墨绘就，花朵是白描圈线，不加晕染，用笔轻快洗练，毫不拘板；新枝为一笔“写”成的劲挺线条；粗干则用所谓“飞白”笔法，湿笔中夹有干皴，虚实相间，变化丰富多样。末后自题《柳梢青》词四首，复自识云：“范端伯要予画梅四枝……端伯奕世勋臣之家，了无膏粱气味，而胸次洒落，笔端敏捷，观其好尚如许，不问可知其人也……”按范端伯，名直筠，乃北宋名臣范仲淹曾孙。(见《过云楼书画记》中所引《范氏家乘》)扬公创作此画，时年六十八岁，乃晚岁杰作，已达到了极成熟的境地。

前文言及，最早以水墨作梅花的是北宋的释仲仁。曾敏行《独醒杂志》卷4中云：“绍兴初，花光寺僧来居清江慧力寺，士人扬补之、谭逢原与之往来，遂得其传。补之所作，后益超出，格韵尤高。”而赵孟坚的诗中也曾提到：“逃禅祖花光，得其韵度之清丽”(《彝斋文编》卷3“里中康节厂画墨梅求诗因述本末示之”)。前文曾言及释仲仁的墨梅早已无存，据此，我们当能从扬补之所画的墨梅之中略窥花光长老画迹的依稀风范了。

明·刘玉《已疟编》曾载：“(扬)补之作梅自负清瘦，有持入德寿宫(南宋高宗赵构的宫殿名——引者注)，内中颇不便于逸兴，谓曰：‘村梅’。补之因自题曰：‘奉敕村梅’。”无独有偶，《图绘宝鉴》卷4中也有类似的对另一画家轶事的记载，理宗时有个姓丁的道士，亦善画墨梅，理宗看了他画的梅花之后问道：“卿所画者，恐非宫梅?”丁对曰：“臣所见者，江路野梅耳”，因此他就自号“野堂”。“村梅”或“野梅”是一回事，但它们却有别于另一种所谓“宫梅”。这一点，宋·范



成大的《梅谱》一书中说得十分清楚："江梅，遗核野生不经栽接者，又名直脚梅，或谓之'野梅'('村梅')。凡山间水滨，荒寒清绝之趣，皆此本也。花稍小而疏瘦有韵，香最清。"范成大又指出：区别于此类"野梅"的是当时帝王宫苑和贵家园圃中人工栽培的名贵品种梅花如"重叶梅"、"百叶缃梅"、"绿萼梅"等等，而这一类品种都是"人间不多有，为世所贵重"的所谓"宫梅"。(均见于《梅谱》)十分明显，扬补之的《四梅花图》中所描绘的梅花，乃是前者而绝非后者——疏花瘦枝，确有"荒寒清绝之趣"。同时，他描写"野梅"的这种鲜明特征，不加设色，仅以淡淡水墨为之，并且又用书法笔法"写"出，也同样达到了米芾提出的"意似"的要求。看来，这同样也是一种有意识的审美意向和技法形式的独特创造。这一点，我们只要把它同当时人所画的另一种所谓"宫梅"来作比较，它们的审美内涵就一清二楚了。

南宋的宫廷画家马麟画有一幅著名的《层叠冰绡图》轴(见前章的介绍)。马麟活动的年代比扬补之稍晚一些，但相去不太远。马麟是南宋宁宗朝的画院中的名手，他的这幅《层叠冰绡图》画的也是梅花，虽然难以同上述范成大的《梅谱》中所载的那些"绿萼梅"等等品种相合，但花作重瓣而较大，确是一种所谓的"宫梅"则无疑问。更值得注意的是，《层叠冰绡图》轴的技法形式亦和扬补之的"野梅"大异其趣——马麟的画用绢本，精细勾勒，又敷以浓重鲜丽的彩色，以刻画"宫梅"的"富丽珍奇"的审美特征。相比之下，扬补之着意于表现"野梅"的"疏瘦清闲"的特点更为鲜明突出。由此，画"宫梅"和画"野梅"的审美分野，从题材到技法形式，乃至其中深含的审美情趣的内容，迥然相异，泾渭分明，充分表明了文人士夫和宫廷贵胄的不同审美观念的差别与对峙。这种在绘画中表现出来的所谓"洒落"、"清闲"、"野逸"

等为独特标志的审美情趣，在两宋，尤其是在南宋以后形成了一股势力巨大的艺术思潮，扬补之便是其中的佼佼者之一。

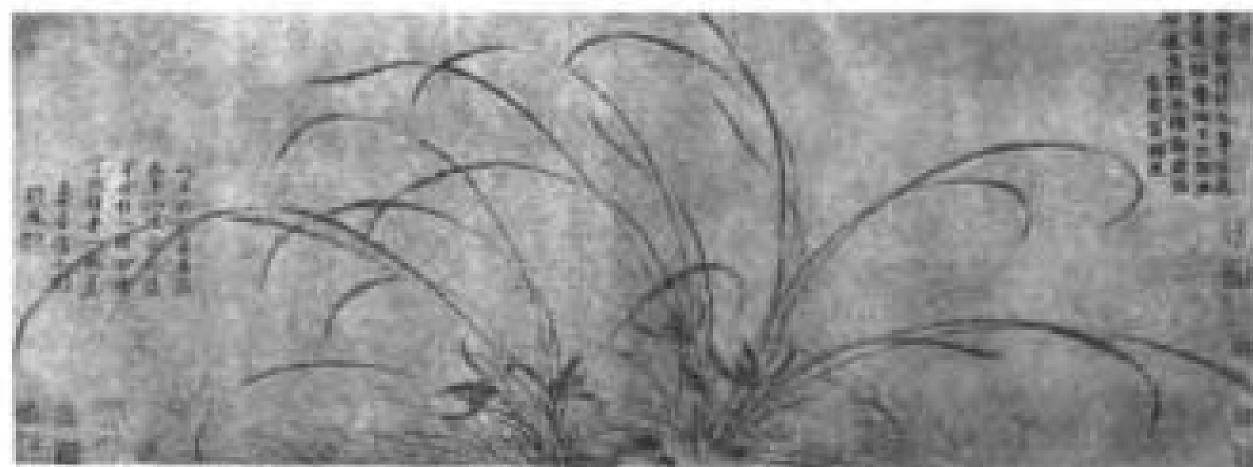
据范成大《梅谱》中说："近世始画墨梅，江西有扬补之者尤有名，其徒效之者实繁。"再从其他一些画史记述中也可以见到当时学扬补之的人确实不少，如他的侄子扬季衡、甥汤叔雅、叔周弟兄，乡里刘梦良、僧仁济等。不指明是学扬而风格相近似的画家也还有许多，如魏燮(高宗时人)、俞澂(光宗朝)、丁野堂、杨简(理宗朝)等等，《图绘宝鉴》一书即载有三十余人之多，由此可见南宋时期这种画风是相当兴盛的。但是，目前所遗存下来的作品几如凤毛麟角，除了扬补之的作品以外，尚有一幅署名徐禹功的《雪梅图》小幅，画上有徐禹功自己的名款："辛酉人禹功"五字，"禹功"当是字，名已佚失，待考。据赵孟坚云，禹功得补之亲授。但奇怪的是，徐禹功其人从未见诸画史记载，如果没有这幅硕果仅存的作品，以及赵孟坚给他题上那么详细的一段跋语，其人必然湮没无闻的了。

二、赵孟坚

赵孟坚(公元1199—1264年)，字子固，号彝斋，宋宗室，为太祖赵匡胤十一世孙，南渡后居浙江嘉兴海监。他虽属天潢贵胄，但自称："天支末裔，苦节窭儒，西墙独学于穷乡，艰辛备至。"(《彝斋文集》卷3《谢泉使贾秋壑先生京状》)。宝庆二年(公元1226年)中进士第，后历任湖州、诸暨等地方小官，但他亦情有独钟于诗文书画。周密《齐东野语》卷19《子固类元章》中说他："修雅博识，善笔札，工诗文，酷嗜书法，多藏三代以来金石名迹。遇其会意时，虽倾囊易之不靳也。"子固秉性豪迈，喜酒，似六朝人之风。据说平时喜驾一小舟，



图76　赵孟坚　南宋　岁寒三友图　绢本墨笔　纵24.3厘米　横23.3厘米



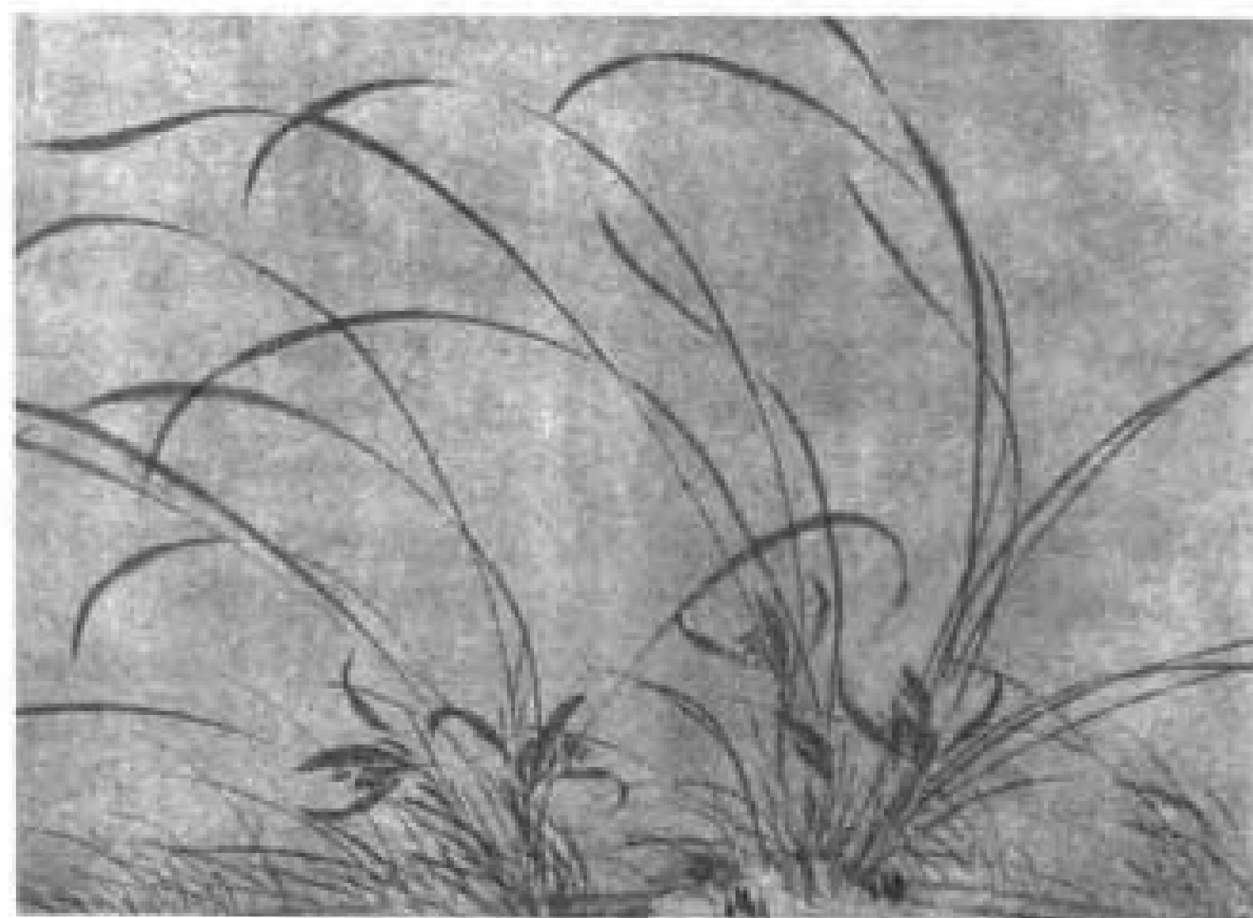


图77　赵孟坚　南宋　墨兰图　卷　纸本墨笔　纵34.5厘米　横90.2厘米
故宫博物院藏

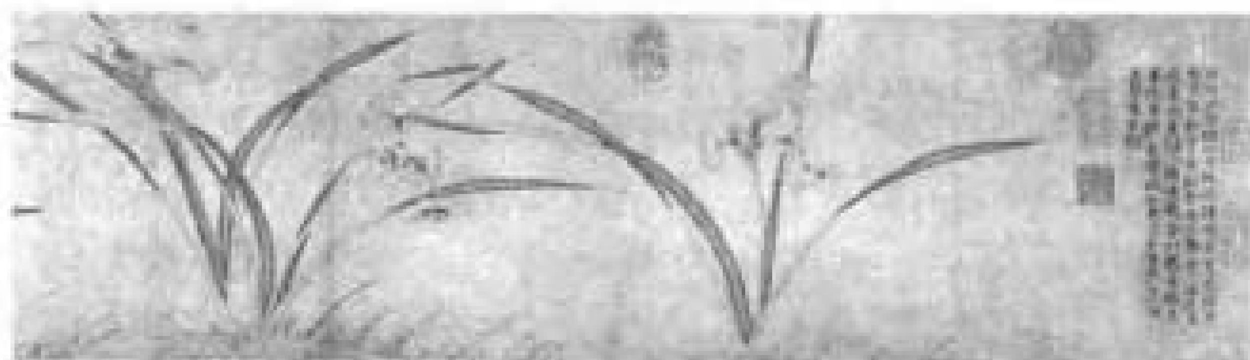




图78　赵孟坚　南宋　墨水仙图　卷（部分）纸本墨笔　纵24.5厘米　横670.2厘米
天津市艺术博物馆藏

携其雅玩书画出游，人望而知其为“赵子固书画船”。兴之所至，箕踞歌唱，旁若无人，时人目之谪仙人云。

赵孟坚工诗文，金石书画俱能，擅长画墨梅、墨兰及水仙，又能画墨竹及山水。其画墨梅，直接渊源于释仲仁和扬补之，他的族弟赵孟源在《梅竹诗谱》跋语中指出：“余幼年随彝斋兄游，见其得逃禅(补之)及闲庵(汤正仲)横卷，卷舒坐卧，未尝去手，是尽得扬、汤之妙。”赵子固有传世名作《岁寒三友图》(图76)，画松竹梅“三友”，其中所画墨梅酷似扬补之之风，足以为证。

但是，后人称道的还是赵孟坚的墨兰和水仙。

我们现在能见到两宋时期的皇家画院中人画的兰竹，大都用勾线填色之法，但赵孟坚笔下的墨兰，却首次创造了一笔“写”出的“写意”之法。这一点，明显地是受到苏轼、文同及扬补之等人的墨竹墨梅画的启发——亦强调了“意似”的特点，重情态而不重其形质，信笔挥洒而就，突出了审美情绪的自然表露，为后世的墨兰画树立了典范形制。(见《墨兰图》卷)(图77)

然而，赵孟坚画的水仙却仍然应用传统的“双勾”之法。尽管如此，他的水墨水仙仍和当时的宫廷画家笔下的工笔画有着本质的区别。赵子固的水仙虽也用勾勒加墨色晕染，但其所用的线条亦已“写意”化了，再加摒弃彩色，亦已同院画划清了界限。归根结底，还是由于赵孟坚笔下的书法基础，书法的用笔方法自然而然地会融入画法之中——不管你是用“写意”的笔法还是用“工笔”的画法，都逃离不了文人画的范畴。(见《墨水仙图》卷)(图78)

注释：

①王逊：《中国美术史》，上海人民美术出版社1989年版，第332页。

②丹纳：《艺术哲学》傅雷译，人民文学出版社1963年版，第5页。

第六章　文人画和院体画的一统趋势

一般地说，宋代“文人画”的主要标志为粗放的书法笔法，并以清淡的水墨形式以刻画一些形态疏野的自然物象如梅兰竹石、云烟山景之类；而“院体画”则注重于精细勾勒并浓重设色，以图绘带有“富贵”意趣的物态。但是，这绝不等于说，用“水墨”者都是文人画，傅色者均属院体画，粗笔者全是文人画，凡工细用笔者皆为院体画。事实上宋代已出现不少介乎两者之间的作品、或者是两者一定程度的融合——也有相互影响的产物，更有一些较难明确归类的作品和作者。一切具体的历史现象都万分复杂，历史事物的具体情况都必须具体分析。

第一节　“文人”和“院体”画风之融合

前文谈及，宋代画院中的“院体”风格之形成，要晚到徽宗的宣和画院到南宋的画院。在此之前，“院画”与“文人画”之间的分野尚不十分明确。如苏轼曾对宫廷画家郭熙的山水画及艾宣的花鸟画颇加青睐。当时一些虽属“工技”的宫廷画师因具有较精湛的画技而影响于一些早期的文人画家；同样，一俟文人画诞生之后，反过来也会对宫廷绘画产生一定

的影响。例如宣和画院乃至郭熙都崇尚“诗画一律”的观念便是明证。院墙隔不断内外之间的交流、影响乃至融合，尤其是一些皇室贵戚之崇尚艺事者，更在帝皇与文士之间架起了一座相互沟通的金桥，最有代表性的人物如北宋的王诜、赵令穰(大年)，以及南宋的赵伯驹、伯骕兄弟，皆尝试着把文人意趣和院体风格融合起来。

一、王诜

王诜(约公元1048—1104年)，字晋卿，山西太原人。乃功臣王全斌后人，熙宁二年，尚英宗赵曙第二女，为驸马都尉。又历官至定州观察使，封“开国公”，为国戚又兼显官。他和当时的知名文人过从甚密，受文士意趣影响较深，并且曾被牵连于党争之中。

王诜能诗善画，工山水，初学李成而略变其法，但同时又兼取唐·李思训一路“青绿”染色之法，并把两者相结合起来，遂形成了先以墨笔勾皴，然后着青绿色的一种所谓“不古不今”的独特形式。王诜在当时画坛上与郭熙齐名，因两人的画法均源于李成，故其中均有“卷云皴”、“蟹爪树”的共同特点，但王诜的用笔方法要比郭熙更为粗放简率一些，具有更多文人“墨戏”的影响。然而，王诜却额外地又添上了带有宫廷“富贵”意味的“青绿”设色的因素，遂使他的画风具有十分奇特的风姿。

现存王诜的传世名作有《渔村小雪图》卷（图79）及《烟江叠嶂图》卷（图80）等。

《渔村小雪图》卷，画崇山峻岭、寒林峭壁，皴法虽仍有李成面貌，但整体而言已有所创新。在设色方面，局部以花青晕染，又破墨渲淡，如邓椿《画继》(卷9)中指出：“东坡谓





图79　王　诜　北宋　渔村小雪图　卷（部分）　绢本设色　纵44.4厘米　横219.7厘米
故宫博物院藏

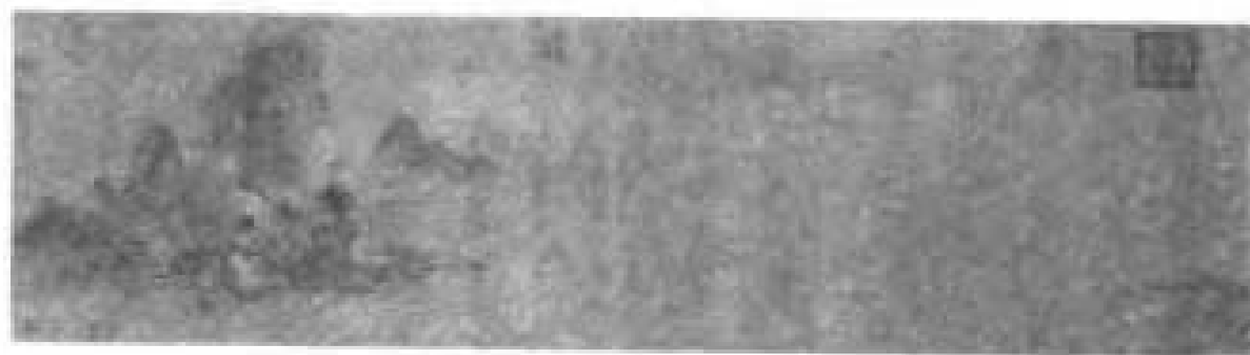




图80　王　诜　北宋　烟江叠嶂图　卷　绢本设色　纵45.2厘米　横166厘米
上海博物馆藏

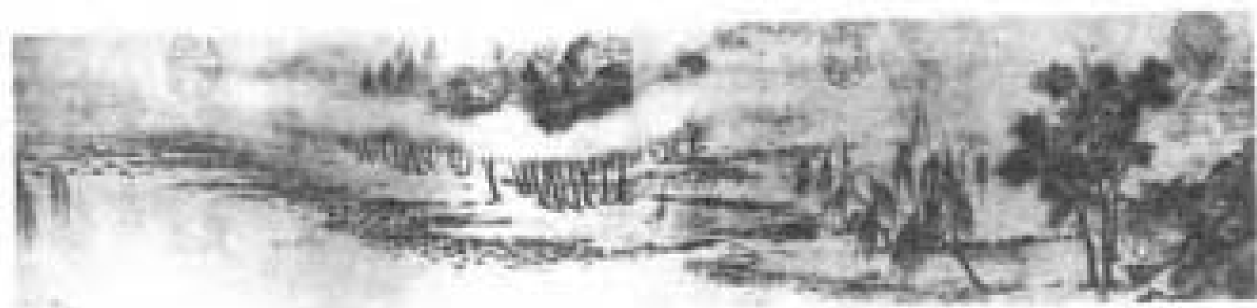




图81　赵令穰　北宋　湖庄清夏图　卷（部分）绢本设色　美国波士顿美术馆藏

晋卿得破墨之三昧。”又云：“所画山水学李成皴法，以金碌为之，似古。”此图中的柳枝、芦尖等处均以金粉勾描，这确是一种大胆的尝试，前不见古人，后亦少来者。

《烟江叠嶂图》卷更是一幅典型的水墨加青绿的“混合”画法的代表作品。画幅上一片平远浩渺的空旷烟江，左边江心耸立一座重峦叠嶂。此图皴法虽未离李成，但用笔已变圆转为尖方。墨笔勾皴之后，先以淡墨花青渲染，复再加上“青绿”的粉色，“水墨”和“青绿”的复合画法的特点更为鲜明，而实质上乃是“文人”与“院体”风格的相互融合的一种大胆尝试。

二、赵令穰和梁师闵

赵令穰，字大年，生卒无考，太祖赵匡胤五世孙。主要活动时期约在神宗至哲宗两朝。官至崇军节度使、光州防御使等职，赠开府仪同三司，追封荣国公。

赵令穰虽为帝室贵胄，然和赵佶一样耽爱文墨，又和王诜一样极喜结交文士，这些也都影响到他的审美趣味的两重性。流露在他的绘画作品中，也同样是“文人”和“院体”风格的“混合”形式。《宣和画谱》卷20中称他：“游心经史，戏弄翰墨，尤得意于丹青之妙。”邓椿《画继》中也说他：“雅有美才高行，读书能文。”则俨然也是一位准文人画家了。

据说赵令穰学苏轼画小山丛竹，但画迹不存。又精于江湖小景，《画继》称其：“所作多小轴……雪景类世收王维笔，汀渚水鸟，有江湖意。”又称其：“每出一图，必出新意。人或戏之曰：‘此必朝陵一番回矣!’盖讥其不能远适，所见止京洛间景，不出五百里故也。”流传至今的大年名作《湖庄清夏图》卷（图81）可视为代表作品。此图绢本，浅设色，卷末自识：



“元符庚辰(公元1100年)大年笔。”此图画幽雅湖庄，湖边垂柳，荷花水鸟点缀其间。粗粗看来此图近于“院画”风格，细加辨味则其笔墨及意境情趣则不侔。后世人对之评价是切中肯綮的，如钱杜《松壶画忆》中称其为“逸品之最上乘”，而董其昌更认为：“赵(令穰)与王晋卿皆脱去院体……然晋卿尚有畦径，不若大年之超轶绝尘也。”(《画禅室随笔》)指的正是赵大年的画乃是貌似“院体”的“文人画”而已。而赵大年的挚友黄庭坚又曾在他的画上题诗云：“年来频作江湖梦，对此身疑在故山。”颇引以为同类。

画风与赵令穰相近似的画家还有一位梁师闵。

梁师闵，一作士闵，字循德，汴梁人。生卒不详，为宣和时人。徽宗朝任左武大夫、忠州刺史、提点西京崇福宫等官职，工诗书。传世作品有《芦汀密雪图》卷（图82），绢本设色，画上自识：“芦汀密雪，臣梁师闵画”。似为文士的供御之作。图中描绘暮雪芦塘，有野凫一对，鸳鸯一双。据说他的画风“取法江南”——即谓徐熙“野逸”一路。《宣和画谱》(卷20)说此图：“精致而不疏，谨严而不放，多就规矩笔墨。盖出于所命，而未得出于胸次之所得；出于规模，未得出于规模之所拘者也。”可见梁师闵以非院人身分以画供御，不得不把自己原来的放逸画风稍加拘束。而赵佶又为之亲笔御题“梁师闵芦汀密雪”，更说明了赵佶对这种“文人”与“院体”的混合风格的绘画亦颇加青睐。

三、赵伯驹和赵伯骕

赵伯驹(约公元1120—1170年)，字千里，宋太祖赵匡胤七世孙，官至浙东路兵马钤辖。其弟伯骕，字希远(公元1124—1182年)，历官浙西安抚使兵马钤辖，及提点浙西刑狱等。

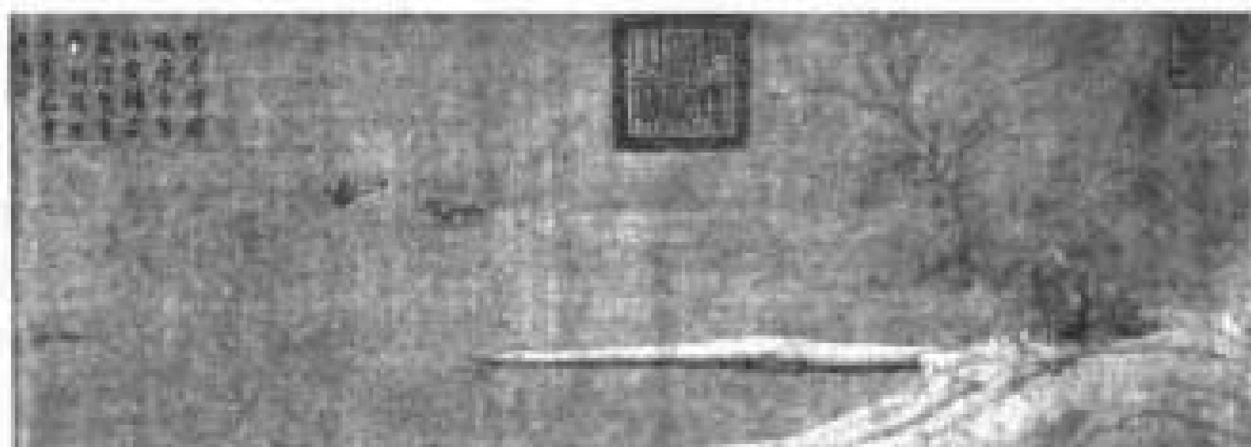




图82　梁师闵　北宋　芦汀密雪图　卷（部分）绢本设色
纵26.5厘米　横145.8 厘米　故宫博物院藏

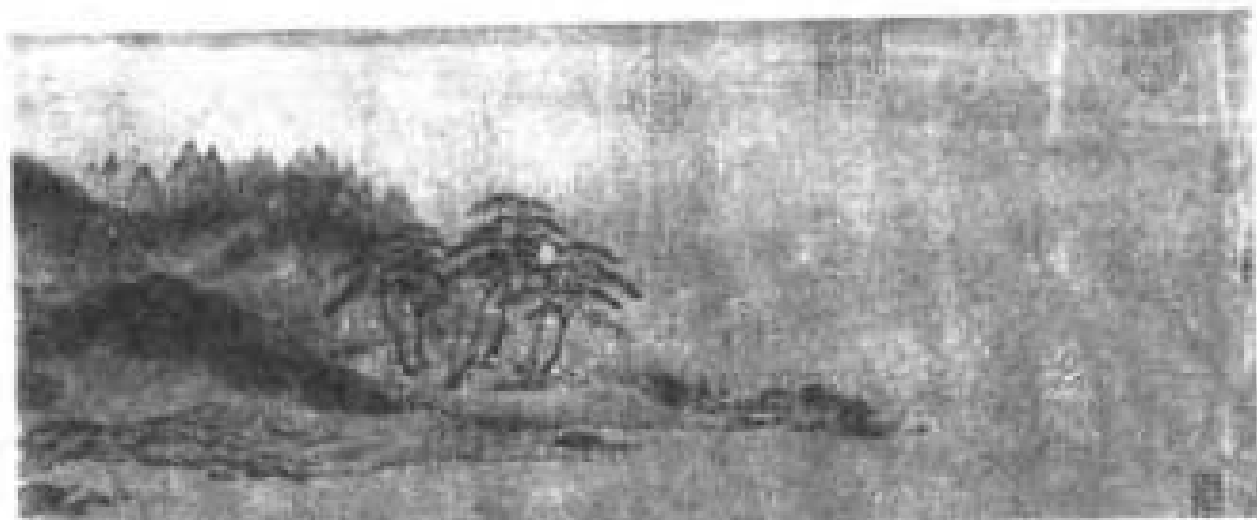




图83　赵伯骕　南宋　万松金阙图　卷　绢本设色　纵27.7厘米　横136厘米
故宫博物院藏

二赵的祖父赵令晙，曾与苏轼、王诜、黄庭坚、李公麟、米芾等文士交游，亦擅画马。二赵的父亲赵子笈曾陪从康王(南宋高宗)赵构南渡。二赵兄弟于南渡后均得重用。除赵构顾念旧情外，又因他们均善丹青，迎合了赵构对书画艺术的好尚。当时宣和画院的旧人纷纷复职之际，二赵更兼皇室宗亲，自更得另眼相看。

二赵的画艺涉及道释人物、花鸟、山水，尤能“青绿”山水。历来论青绿山水，总以二赵与唐代二李(思训、昭道父子)相提并论，但因时世不同，二赵的“青绿”山水，与唐人画是有本质区别的。

赵伯驹的作品今已无存(有一幅存世佚名《江山秋色图》，前人旧题为伯驹作品，恐不确，已见前文)。赵伯骕则有一幅较可靠的《万松金阙图》卷（图 83)，为“青绿”设色之作，可视为二赵绘画的典范之作。此图绢本，青绿设色，画长松夭娇，春山茂树，琼楼金阙，一轮明月照耀辉映，景色奇丽。整个画面中以勾勒与没骨、水墨与金碧、工笔兼写意、粗放与工细融于一炉。虽名为“青绿”，但已与传统的青绿山水相去甚远。清·安岐《墨缘汇观》中概括为:“设色布景，全法大李将军；笔法气韵，若董源；山势点苔，类小米。乃画苑中极品，平生仅见者。”乃是一幅既是“院体”又是“文人”风格的作品，是两者相互融合的产物。

清·张庚《浦山论画》中曾指出:“第今以论士夫气者，惟以干笔俭墨当之，一见设色重者，即目之为画匠，此皆强作解事者。……盖品格之高下，不在乎迹，在乎意。知其意者，虽青绿泥金亦未可跻于院体，况可目之为匠耶?不知其意，则虽出倪人黄，犹然俗品。”又云:“古人有云：画要士夫气，此言品格也。”而董其昌对二赵作品风格的分析亦极为精到:“李昭道一派，传为赵伯驹、伯骕，精工之极，又有士气。后



人仿之者，得其工不能其雅。”（《画禅室随笔》）既“工”又“雅”，“工”指“院体”特征，“雅”为“文士”风范，二赵之作，明显地属于“文人”与“院体”风格相互影响和双向渗透的历史产物。

第二节　介乎“文人”与“院体”之间

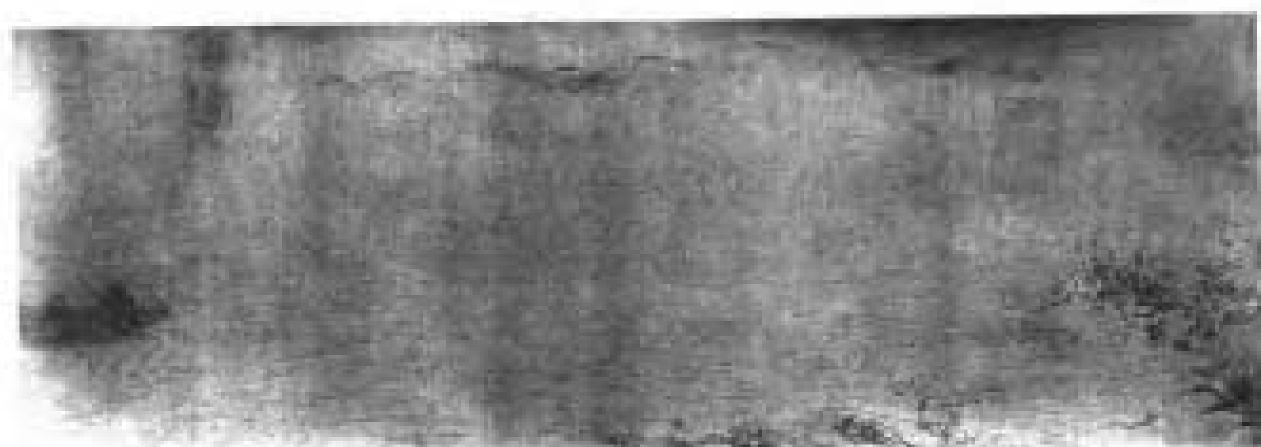
第二类情况是介乎文人画与院体画之间的一种“中间”性质的作品和画家，最明显的人物如南宋初年的马和之；其次，则是梁楷和法常，即后人标称为“禅画”的一种既不属“文人”更难归入“院体”的一路作品。这些，都为两宋的画坛增添了一些绚烂的色彩和风韵。

一、马和之的人物画和山水画

马和之，生卒不详，钱塘(今浙江杭州)人。绍兴中登第，官至工部侍郎，又掌管画院。

宋·周密《武林旧事》中云：“御前画院仅十人，和之居其首。”但周密认为马和之非属一般的院人，而是皇帝“以和之笔精一世，命之总摄画院事，未可知也”。这个看法颇有道理，画院中的一般画家，大都是一些没有文化的“伎艺人”，因此须要有一位相当地位的士大夫官僚来“总摄画院事”。但恐怕也仅是一种虚衔，正如徽宗赵佶也曾任命米芾为“书画学博士”，以总管宣和画院。用现代语来称谓，即类似“名誉院长”之属。

马和之，既是士大夫官僚，同时又是画家，他的画艺也



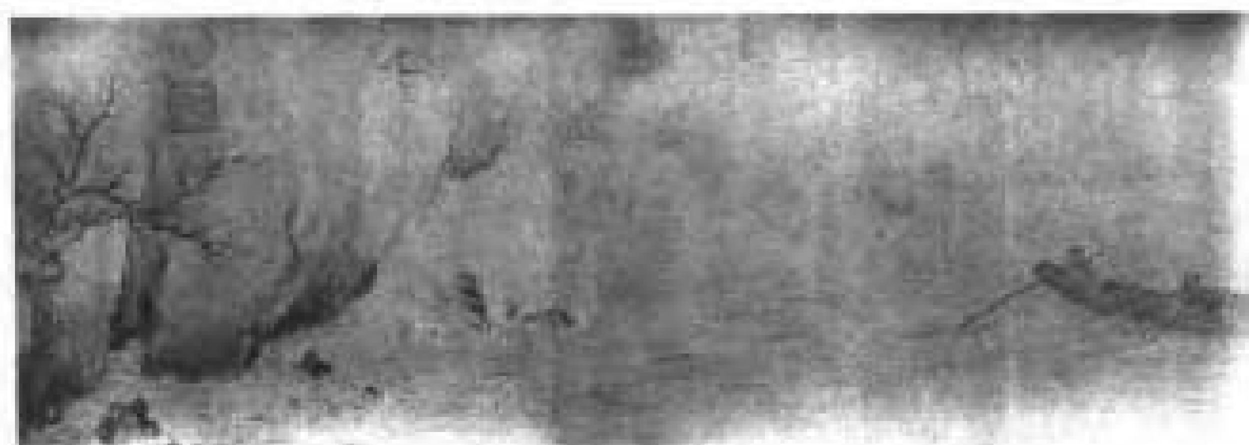


图 84　马和之　南宋　赤壁后游图　卷　绢本设色　纵 25.9 厘米　横 143 厘米
　　　故宫博物院藏

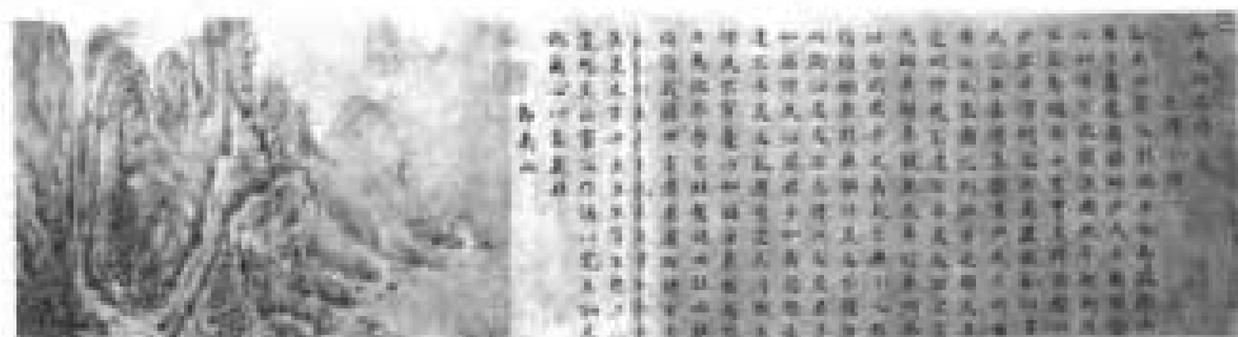




图85　马和之　南宋　诗经图　卷(传)　(部分)　绢本设色　全卷纵28厘米　横874厘米
故宫博物院藏

非同一般。他工画人物、山水，笔法初学吴道子，但加以变化而成为别具一格的个人独特风貌。明·李日华称他的用笔方法为“蚂蝗勾”，从中可以看到马和之把吴道子的“莼菜条”的笔法加以较大幅度地改造，把原来“行笔挥霍磊落”的大刀阔斧式的线条变得柔顺温雅，遂明显地具有了文人之风，无论是人物、山水的线条均是如此。总的来说，他的画风的倾向应属“放逸”一路，但又和当时较典型的文人水墨画有所不同。他的画风极其特殊，前不见古人，亦再无后继者。其代表性作品有：《赤壁后游图》卷（图 84），绢本浅设色，画苏东坡《后赤壁赋》诗意。又有《清泉鸣鹤图》小幅传世，笔法飘逸，意趣洒脱。他的画在高宗、孝宗两朝备受器重。据载高宗赵构曾书写《毛诗》三百首，每篇都由马和之配图。流传至今的马和之画《诗经图》（图 85），约有十六种二十二卷，其中真伪杂糅，而以《唐风》卷、《小雅·鹿鸣之什》卷、《小雅·节南山之什》卷较为可靠。

二、梁楷和法常

南宋时期介乎“院体”与“文人”画风之间既非“文人”又非“院体”的最突出的人物，当数梁楷和法常。

梁楷，山东东平人，生卒无考。南宋宁宗嘉泰(公元 1201—1204 年)时画院待诏。他生性狂放，桀骜不驯，又嗜酒自乐，号“梁风子”。梁多与方外人交往，与灵隐寺的高僧居简为挚友。居简在《赠御前梁宫干》诗中称梁画“惜墨如惜金”。又曾题其《寒山拾得》图称其：“闾丘别后无消息，又在兰陵故相家”云云，由此透露了梁楷出身世胄的消息。梁楷在画院颇得宁宗器重，赐以金带，竟不受，挂之而去，不知所往。

梁楷擅道释人物，兼亦作花鸟、山水。初学画于南宋初

年的宫廷画家贾师古。传世作品有《八高僧图》卷（图86）、《释迦出山图》轴（图87）等，为其早期作品，画法较为工整，颇近于李唐、苏汉臣等“院体”人物画格法(《释》图上有名款“御前图画梁楷”。)

梁楷虽为画工，但由于其天性不羁于绳墨，因此当他的技艺成熟时，便不甘于院画的拘谨法度。再从他对帝皇所赐的金带都不屑一顾的处世态度来看，显然也是一位不受名缰利锁的“放逸”人物，但又同一般文士们的“放逸”有所区别，是一个叛逆的画工，因此他的画风亦为介于“文人”和“院体”之外的第三条道路。他的后期作品的特点，世称“减笔”——即脱去早年拘谨的院体画法。最具代表性的传世名作为《泼墨仙人图》轴（图88），纸本水墨，形象奇谲，笔法奔放洗练，并舍弃了“勾勒”之法。此画近于文人风格但又缺少文人韵味，究其原委，可能因为其中乏于书法笔法的因素所致。此外，传世作品还有《布袋和尚图》（图89）、《六祖斫竹图》等。

近似梁楷的还有一位僧人法常，号牧溪，俗姓李(约公元1207—1291年前后)，蜀人。年轻时曾中举，兼擅绘画，初受文同影响。南宋末年时元军入蜀，因避战乱由蜀迁杭州，出家为僧，理宗赵昀宝祐中主持西湖六通寺，一直活到元初。

法常的画风亦近于梁楷早年的工整一路，画法仍为南宋院画的变体，他擅画道释人物，龙虎、花鸟俱能。传世作品大部分流去日本，但真伪混杂，颇难究诘。公认为较可靠的作品是：《罗汉图》、《观音图》轴（图90）、《松猿图》轴（图91）及《竹鹤图》轴（图92）等，其中后三幅为一套，均为绢本水墨淡彩，南宋末年即已传至日本，珍藏于大德寺，被日人视为“国宝”。

法常的画，笔法虽近于南宋院画而稍放纵，但终不入文





图86 梁 楷 南宋 八高僧图 卷（选二） 绢本设色 每幅纵26.6厘米 横约64厘米
上海博物馆藏



图87 梁 楷 南宋 释迦出山图 轴 绢本设色



图88　梁　楷　南宋　泼墨仙人图　纸本墨笔　纵48.7厘米　横27.7厘米
流散日本



图89 梁 楷 南宋 布袋和尚图 绢本设色 纵31.3厘米 横24.5厘米 上海博物馆藏



图90 法 常 南宋 观音图 轴 绢本设色 纵173.9厘米 横98.8厘米
日本东京大德寺藏



图91　法　常　南宋　松猿图　轴 绢本设色 纵173.9厘米 横98.8厘米
日本东京大德寺藏



图92　法　常　南宋　竹鹤图　轴　绢本设色　日本东京大德寺藏

人体制，故前人即评议之为“诚非雅玩，仅可供僧房道舍，以助清幽”。(元·庄肃《画继补遗》卷上)但不论是梁楷或法常，其笔法之趋于草率，则很可能是受到了当时的文人水墨画影响的产物。

第三节　宋代的壁画艺术

唐宋之际，较明显的变革为卷轴绘画逐步取代了壁画的主流地位，无论从数量上还是质量上，卷轴绘画的大兴使壁画相形失色。从文献材料上看，虽然宋代的寺庙壁画仍不少，但随着时光流逝，中原地域的古代建筑物大都不存，而能够保留至今的，大抵只限于较边远地区的一些石窟、寺院或地下墓葬中的壁画。这类作品的艺术性已逊于前代。郭若虚的《图画见闻志》中曾指出宋代的人物画为“近不及古”，是有一定道理的。

现存的宋代壁画已如凤毛麟角般稀少，保留至今的遗物大致可分为三类：墓室壁画、石窟及寺庙壁画，一般都属于写实的形式，但技巧并不高，勾线不够流畅，色彩较单调，平涂而少晕染。宋代的墓室壁画，建国以来陆续有所发现。这些壁画发现的地点有：河南的禹县、郑州和洛阳，山西的闻喜县、绛县等地，及河北的井陉县，湖北的荆门，甘肃的陇西，山东济南等地；石窟壁画有敦煌的莫高窟中的宋代壁画部分；寺庙壁画中较重要遗存如甘肃永靖县的炳灵寺中有一些宋代壁画，等等。

一、墓室壁画

迄今发现的宋代墓室壁画，最值得重视的是河南禹县白

沙地区的宋人墓葬中所发现的。相对说这些壁画保存得较完好，又具有一定的艺术价值。白沙宋墓群中有不少壁画，共分一、二、三号墓，墓主为赵姓大户。根据壁画中描绘的情况来看，墓主既非官僚亦非文人，似为当地颇为富裕的土豪。据考古学家考证，此墓群的时代约为北宋哲宗元符二年(公元1099年)前后。墓室中的砖砌精致，彩绘装饰华丽，三个墓葬中的大量壁画中描绘的景象亦具有文献史料的价值。墓中均描摹了墓主赵某夫妇的造像（图93），两人对坐，背后又有婢女男童四人手捧盒奁及唾壶等什物侍奉两侧，室内画有帐幔、屏风、家具等，均十分精美。此外，东壁又画有舞乐，女乐有吹笛、击鼓、吹箫、笙等乐器，有一人应节起舞。在一号墓室甬道两侧画有六人一马，中一人似为看门人，另二人携酒瓶等物，不知何意。最值得注意的是三号墓中墓主夫妇，两人的身形为浅浮雕加彩绘，为绘画与雕塑的混合之物。

此外，在河北井陉县发现的宋墓，其中也有较丰富的壁画遗存。在柿庄墓区中的第六号墓中的壁画保存得较完好，所画的内容也相当丰富多样。它们大致上与上述白沙宋墓相近似。画的题材可分两类：一是墓主生前富裕的享乐生活的反映，所画大抵为宴饮、观伎乐之类；二是描绘了本地的一些风土人情，如“耕织”、“捣练”、“牧羊”等图画。绘画的技法也不高，但有一定的写实意义。

二、宋代的石窟、寺庙壁画

宋代的佛教仍十分盛行，佛教建筑遍布各地，汴京、洛阳、太原、南京、杭州、苏州等地的寺庙不计其数，可惜均已不存，壁画亦随之湮失。现存的宋代宗教壁画，只有较边远地区尚存一二，如敦煌的莫高窟和安西的榆林窟，以及甘肃



图93 佚 名 北宋(1099年) 宴饮(墓主人) 壁画设色 纵约90厘米 横约135厘米
河南省禹县白沙镇宋一号墓

的炳灵寺等还保存着一些佛教壁画。

五代梁时，河西归曹义金统治，当时的瓜、沙诸州地处西陲，避开了中原的战乱，因而相对说较安定。曹氏共三世，统治了河西地区约一百多年。曹氏亦笃信佛教，承袭了唐代传统而继续在敦煌等处修建新的洞窟，因此迄今在莫高窟尚保存了一些值得重视的宋代壁画。

曹义金在敦煌莫高窟修建的洞窟，以100窟较为重要，其中保存了许多精美的壁画，窟也较大。东、北等壁除了绘有“西方净土变”、“维摩诘经变”等佛教故事“经变”图画之外，更有著名的《曹义金夫妇出行图》(图94)，以表现曹氏统治该地区的显赫身分与地位。他又是仿效了156窟中的唐代张仪潮夫妇的“出行图”。而五代时期壁画中出现“供养人”的画像，甚至画得比唐代更大，色彩更鲜丽。

到了北宋初期，统治瓜、沙两州的曹氏家族虽然臣服于宋朝廷，但实际上由于交通阻塞，独立性仍很大，与中央政权的联系也很少，因此河西地区的画风中见不到中原高度发达的山水画及花鸟画的影响，仍未脱去唐画的遗韵。

现存的敦煌石室中的宋窟数量不少，约有九十余，其中规模最大的61窟为曹延禄任节度使时所修建。61窟中最重要的一幅壁画当为《五台山图》(图95)，是一幅山水、人物并重的巨作。五台山是佛教圣地，有许多佛教寺院，不少佛教传说故事出自此地，如《华严经》中说文殊菩萨即居住在东北方的清凉山。这幅图画，描绘了山西太原从五台到镇州的地理山川风貌，其中有城垣八处、寺庙六十七所、草庐三十三座，又有茶亭、旅店等。画中复有信徒巡游、高僧说法、人马熙熙攘攘……这幅画虽有“图谱”之意，但仍有相当的艺术价值。

其他不少宋窟，仍以“经变”为主，又大都以唐画为本，

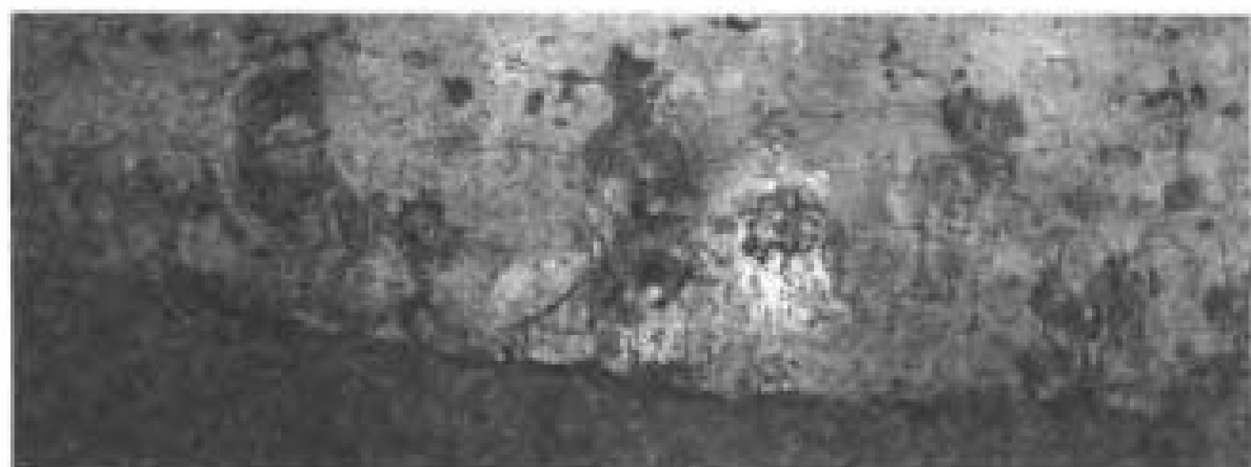




图94 佚 名 五代 曹义金出行图（部分） 壁画设色 甘肃省敦煌石窟第100窟





图95 佚 名 五代 五台山图（部分） 壁画设色 甘肃省敦煌石窟第61窟

画风也近似。如61窟中就有《西土净土变》、《法华经变》、《报恩变》等十余幅较大经变画，另有三十余幅巨大的佛传故事画与十数个极大的“供养人”像等等。

总起来看，莫高窟中的宋代壁画基本上没有离开唐风藩篱，但色彩的富丽堂皇之感稍逊，同时又显示了宋代壁画之趋于式微。除敦煌之外，安西的榆林窟也有一些壁画，风格亦类于莫高窟以及甘肃永靖县的炳灵寺，宋代为防御吐蕃和西夏的入侵的一大重镇，亦保存有一些画风与上述石窟相近似的壁画。

第四节　文人“写意”画风的美学品格

此处的“写意”概念，是与“写实”概念相对而言，但“写意”概念较之“写实”概念具有更多的模糊性，又正像其他“意似”、“神似”等均因其外延内涵缺乏明确界定而容易导致理解上的混乱。从绘画史的角度而言，特别在宋代这个历史时期，“写意”指文人画的美学品格；而“写实”则指称“院体画”的特殊风貌。

前文曾言及，追求“写实”的形式以达到尽可能完美的“形似”，是一切早期的绘画艺术的一个共同规律，中国绘画史自不例外。但远古的绘画往往因技巧的原因而拙于形似，历汉唐而至宋，“形似”(写实)的能力逐步成长，到了宋代的宫廷画院中，“写实”的形式的完美性遂臻于一个巅峰。(参见前章)正值此时，中国绘画史的发展过程中产生了一些巨大的波澜，这就是中国绘画史上所谓“文人画”的产生、勃兴和成长的重大历史行动。

"文人画"究竟始于何时?这是一个迄今仍不断争论的问题——始于宋?抑始于晋唐?至今议论纷纷。据笔者蠡见——应始于宋而非晋唐。始于晋唐之说，可能还是把"文人画"视作"文人所作之画"。这一点，其实陈师曾先生早在70年前已明确指明:"文人画"不是指"文人所作之画"，而是"画中带有文人之性质，含有文人之趣味……"(《文人画之价值》)但目前最大的困难是我们已根本见不到晋唐时期的所谓"文人画"作品。史传王维的《辋川图》究竟是什么形貌和性质，谁也无法知晓。王维之图绘"辋川"景物，应该说是企图表达一定的"文人"的意趣，但能否确切表述出来却还是要依赖一定的艺术的形式和技巧，愿望和实现两者终究并不是一回事。充其量，我们最多也只能承认唐代已开始有了"文人画"的萌芽而已。

从目前我们所能见到和所能掌握的古代绘画实物中，从中国绘画史发展角度来考察绘画形态的嬗变历史，大概还能窥测"文人画"起源历史的粗疏轮廓。如前文所述，历晋唐而至宋，无论是人物画、山水画或花鸟画，"写实"的形式和美学企图不断成长发展，这种"写实"的形式，大致上又都以"工笔"(勾勒设色)的形态存在;正值此时，以文同、苏轼、米芾等人为代表的一些"文人"画家，在绘画的形式和技巧方面进行了一系列的革新的尝试，创造了一种所谓"粗笔"水墨的新形态，亦即他们自称为"意似"(米芾语)、"意气"(苏轼语)之表述、"墨戏"(黄庭坚语)为标志的新的艺术风格，并逐步形成了一新的绘画风格流派。这样，"文人画"才旗帜鲜明地登上了历史舞台。同时，另外又有些画家(如前举的赵伯骕等人)，尝试着把原来一些"工笔"(写实)的画法改造成能够表述"文人"意趣的"文人画"的别体。这就是"文人画"的草



创时期的基本历史状况。

清·张庚在谈到一些虽以“工笔”形式而实非“写实”而属“写意”范畴的绘画时曾说：“不在乎迹，在乎意。”(见前引文)此话不错，但有语病。“意”作为艺术的精神内涵来说是起决定作用的，但它终究还是要通过一定的艺术形式(“迹”)才能表述出来，两者均不可偏废。像张庚一样，宋代的一些理论家也早已认识到这一点，邓椿明确道出：“画者，文之极也。……其为人也多文，虽有不晓画者寡矣；其为人也无文，虽有晓画者寡矣。”(《画继》卷9)“多文”，指的应是广义的文化修养，狭义地说则为“诗文”——亦即苏轼提出的“诗画一律”的观点和原则。“无文”即缺乏文化修养，精神境界不高。这正是陈师曾先生最终归结的四点：“文人画之要素，第一人品，第二学问，第三才情，第四思想。”《文人画之价值》指的就是“文人画”之能成为文人画的必具的思想情感的艺术内容。

文人“写意”绘画的创始人之一苏轼曾自述他的创作经验：“枯肠得酒芒角生，肺肝槎牙生竹石。森然欲作不可留，写向君家雪色壁。”(《郭祥正家醉画竹石壁上》)我们把这首诗中的“肺肝槎牙生竹石”之句和他在别处论及绘画艺术为一种“意气”的表述的观点相联系起来看，显然，他的“写意论”的美学见解认为：这种所谓“写意”艺术的“内容”应是一种主观精神(“意气”)，而并非传统的“写实论”美学所理解的那样——其“内容”为外界事物之中的“神”或“气韵”等。正在这个关节问题上，绘画艺术便向业已十分成熟的书法艺术敞开了大门——把书法艺术的“抽象美”的审美原则有意无意间阑入了绘画的领域。众所周知，坡翁是造诣极高的大书法家，因此在他的绘画中有意无意间采用了书法的笔法，这一点我们在他的画作中也能发见。然而奇怪的是他从未明确

言及此点，倒是他的挚友黄庭坚旁观者清，一眼便看出："东坡先生游戏管城子楮先生之间，作枯槎寿木丛筱断山，笔力跌宕于风烟无人之境。盖道人之所易，画工之所难……颦申奋迅六反震动，草书三昧之草裔者欤？"(见《豫章先生文集》卷1，着重点为引者所加。)

在中国绘画史上，真正以书法笔法和书法的审美原则介入绘画领域，准确地说，是从宋代的"文人画"才开始的。然而，他们当时还没有从思想上和理论上十分明确地意识到，这可能是由于宋代的"文人画"无论从实践到理论均未成熟。因此，明确无误地道出"书画本来同"这个"写意"的美学原则，便要等到元代的赵孟頫，也只能等到这种"写意"风格的绘画实践经验积累到相当丰富的历史阶段，才会在理性上有所觉悟。尽管如此，宋代的苏轼等人还是有意无意间把书法和绘画绾结起来的创始者，他们对于中国绘画史发展所造成的影响和后果是十分巨大的。如果没有这个源头活水，便不可能发生后世波澜壮阔的文人画运动，也不会有中国绘画独立于世界艺术之林的鲜明的民族特色和风格。

第七章　辽、金、西夏的绘画艺术

约公元10世纪至12世纪之初，北方地区的辽、金等少数民族政权相继崛起。金先灭辽，又灭北宋，一度统治了中国北方地区，并与南宋形成了对峙的局面，最后一并为元所灭。

辽、金等少数民族政权兴起之后，无论政治、经济、文化等各个方面均飞跃发展，迅速向封建制度转化。因受中原较先进文化的影响，典章文物，文学艺术等均吸收先进的汉文化的各个方面，绘画艺术当然也不例外，画风既近似于宋人，但同时又具有一定的民族特色。

第一节　辽代的绘画

辽代的帝皇之中，圣宗耶律隆绪、兴宗耶律宗真、贵族耶律倍、耶律题子、萧融等均能作画。其中兴宗耶律宗真据传曾以“御画”《千角鹿图》作为与宋室交谊的礼品。同时，辽亦仿效宋的“翰林院”设立一定的文化机构，其中虽无正规的画院，但网罗了不少画人，如陈升等为圣宗时的翰林待诏。

目前所知辽代较著名的画家，画人物的有胡瓌、耶律倍(李赞华)等，山水花竹仅存一些佚名作品，并无著名画家。

一、胡瓌的《卓歇图》

胡瓌，生卒不详，契丹人。五代后唐时随沙陀李克用进入中原。胡瓌出身于游牧民族，擅画人物鞍马。刘道醇《五代名画补遗》中谓其："(所作)骨格体状，富于精神；其穹庐部族，帐幕旗旆，弧矢鞍鞯，或随水草放牧，或在驰逐弋猎，而又胡天惨冽，沙碛平远，能曲尽塞外不毛之景趣，信当时之神巧，绝代之精技欤。"传世《卓歇图》卷（图96），描绘塞外游牧部族的可汗阏氏(王后)及其部下出猎时支立(卓)帐幕歇息饮宴时的情景，人马杂处，背景沙碛荒凉，真实地再现了漠北的游猎生活景象，画法勾勒谨严，染色周到。

胡瓌之子胡虔，亦擅画番马，作风与其父相似。

二、李赞华(耶律倍)

李赞华(公元899—936年)，原名耶律倍，为辽太祖耶律阿保机长子，封东丹王。阿保机死后，次子耶律德光继位，耶律倍被"见疑"逐出后，奔后唐，天显五年即后唐天成五年(公元930年)，倍浮海投后唐，寓于汴梁(开封)。明宗李亶赐李姓，改名李赞华。

李赞华寓汴梁时，筑望海堂，购书至万卷。他是一位通音律、精医药、工辽、汉文章，又擅绘画的博学多才之士。宋·刘道醇《五代名画补遗》中评其作品为："骨法劲快，不良不驽，自得穷荒步骤之态，其所短者设色粗略，此其失也。"而郭若虚《图画见闻志》则谓其："马尚丰肥，笔乏壮气"为病。但李赞华的作品在五代宋初时亟得人喜爱。时人得之，贩至京师，藏于内府者颇多。传世作品有《射猎图》等。







图 96　胡　瓌　五代　卓歇图　卷（部分）绢本设色　纵 33 厘米　横 256 厘米
故宫博物院藏

三、佚名山水、花鸟画作品

辽的山水、花鸟画不如人物画发达，这恐与其所居的地域环境有关。但本世纪70年代在辽宁省法库县叶茂台的一座辽代墓葬中发现的一幅山水及一幅花鸟画弥补了这一空白。

《山弈候约图》轴（图97），此山水画无名款，标题乃今人所撰。青绿设色，于地下埋藏千年但色彩仍鲜丽，其画风近于荆、关一路，尤其是构图及皴法更为相近，明显地是效学五代荆、关传统的山水风格，但加上了青绿。但此图是否为当地画家所作，抑由中原传去，已颇难推测。

另一幅《竹雀双兔图》轴（图98）亦无名款。画双勾墨竹一丛，设色艳丽，从竹上有鸟雀，下有野花遍布，一双灰兔势态生动。画面的构图、勾线等均明显地属于五代宋初的黄筌父子的宫廷花鸟画的格法，但艺术技巧略逊。这两幅作品因出土于墓葬，其制作年代绝对无可怀疑，较之传世的中土绘画更为可靠。由此亦可作为佐证某些传世实物的断代参考，同时亦可以证明五代宋初时期不同民族之间密切的文化交流和联系。

四、辽代的壁画

辽代的墓室壁画，迄今发现的已有不少，在辽宁、吉林、河北、内蒙古等地均有发现。这些壁画，既接受汉唐以来的遗风，复又有宋人的影响，文化交流和相互学习的痕迹很明显。特别是出现了一些山水、动物画，甚至还有花鸟画，更明显的是宋画的影响所致。

1972年发现的吉林库伦旗辽墓及1974年发现的河北宣化



图97 佚 名 辽 山弈候约图 轴 绢本设色 纵106.5厘米 横54厘米 辽宁省博物馆藏

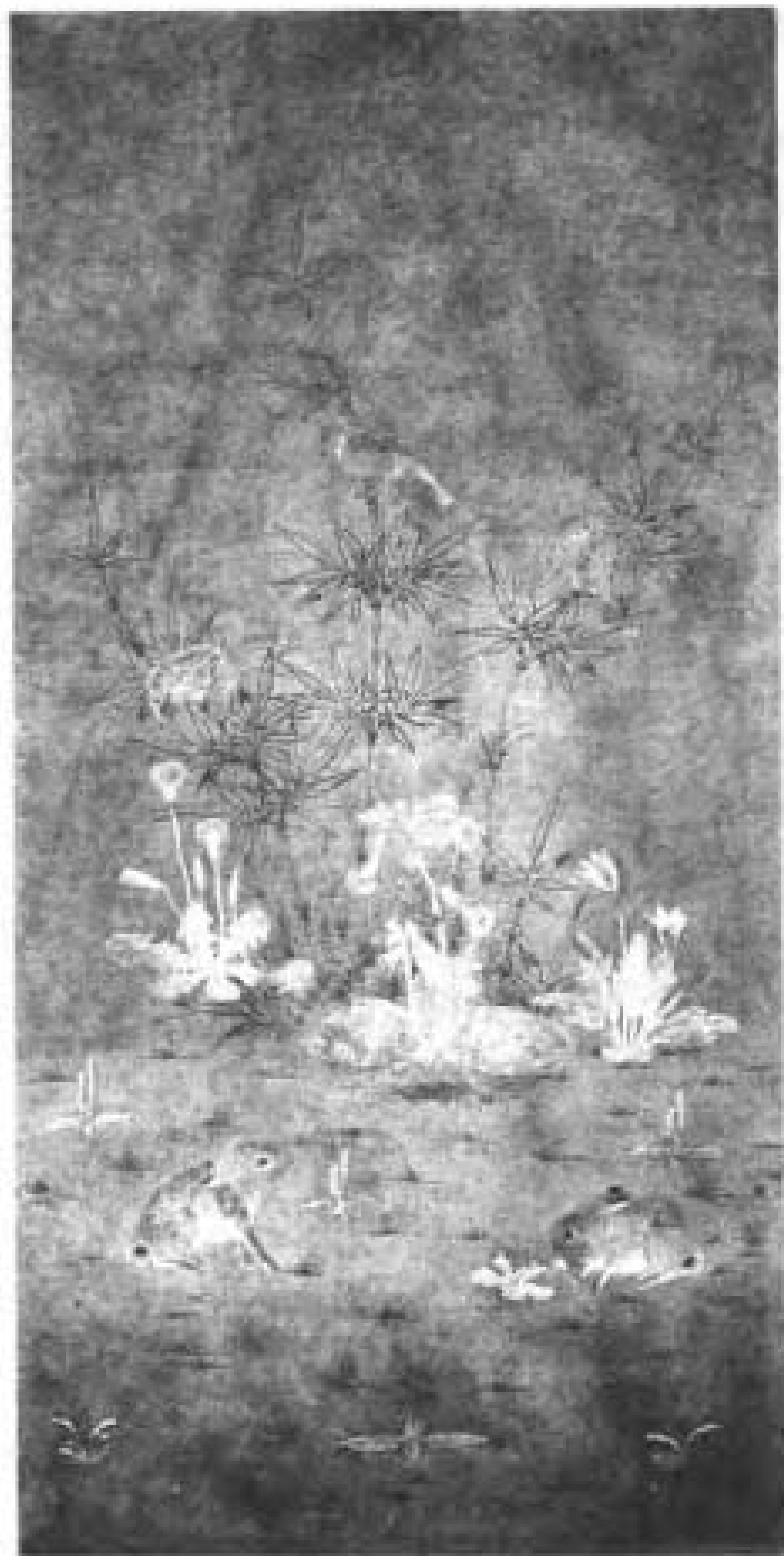


图98 佚 名 辽 竹雀双兔图 轴 绢本设色
纵114.3厘米 横56厘米 辽宁省博物馆藏

辽墓，是开国以来的重大考古发现。其中壁画较多，内容丰富，具有较大的文物与艺术的价值。

库伦旗一号辽墓在吉林省哲里木盟。此墓砖砌建筑，并施彩饰，出土有大批铜铁器、瓷器、水晶甚至金饰。但墓志残损，墓主已不可考。据考古学家估计墓葬年代约为公元1080年(辽太康六年，宋神宗元丰三年)。所见壁画面积约180平方米，所绘内容包括墓主的“出行”、“归程”，以及“山水花鸟”三组，画面的中心人物为墓主人，有车骑、仪仗、侍从等大量人物前呼后拥（图99），显赫非凡。由此推断墓主人的显贵身分，应是辽王朝中的高级贵族官僚。而第三组的山水花鸟画则画于天井内门脊上下——上层画山水树石及虎、鹿等，下层画男女侍仆及牡丹湖石、祥瑞云彩、竹林仙鹤等。画法受宋画影响明显，山水画中甚至已有“皴法”。据估计此墓的年代当属辽代后期，已较多接受了中原文化的影响。

河北宣化的辽墓，出土有墓志，墓主名张世卿，似为进入上层官僚机构的汉人。此墓中的壁画保存较完好，色彩鲜丽、形象清晰。墓的四壁画死者生前的奢侈豪靡生活情景，壁画面积约86平方米。画中除男女仆从及门吏外，又有《备经》图和《散乐》图。前者表明墓主信奉佛教；后者表现了十余人组成的乐舞队伍，有舞伎和伴舞的场面描绘，人物形象和动作生动，画法亦近于宋画。此墓的确切年代为辽天庆六年(公元1116年，宋徽宗政和六年)。

另一重要的辽墓处于辽宁省法库叶茂台，其中虽有壁画，但技艺平平无甚可观。值得重视的是其中发现了两幅悬挂着的卷轴画，两图都经过装裱后挂在木椁室的东西两壁，宋画的影响更为明显。（见前第七章第一节）



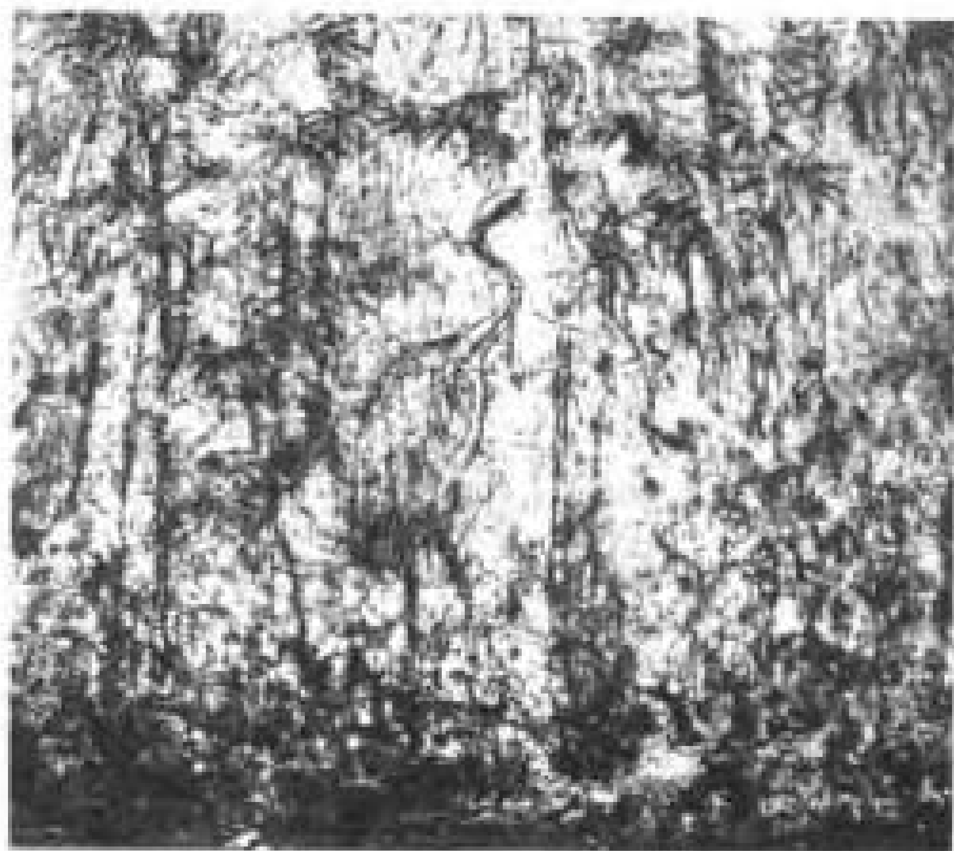


图99 佚 名 辽(1080年) 随从与侍者（部分） 竹林仙鹤（部分） 壁画设色
上图人高150厘米 画全长2200厘米 下图纵30厘米 横250厘米
内蒙古库伦辽一号墓



第二节　金代的绘画

金灭北宋之后，将汴京内府所藏的大批书画文物掠为己有，并又效仿宋制，设立了宫廷画院，称“书画局”，隶属于“秘书监”之下，局内有“直长”一员，正八品，似为掌管画院之事。同时，金的帝王贵胄中爱好画事的也极多，如显宗完颜元恭能画麞鹿、人马、墨竹，学李公麟；又海陵王完颜亮亦喜画墨竹，亦明显地受中原文人画的影响。此外，密国公完颜璹工诗文书画，富收藏，并擅画道释人物和墨竹。更值得注意的是金章宗完颜璟，书画皆效学宋徽宗，尤其是书法几能乱真。

金代书画之盛，无疑与金帝王贵胄的好尚有关，尤其是章宗明昌时期(公元1190年—1196年)，宫廷画院建制之完备，收藏之丰富，几可与宣和画院相比美。金代的著名画家有王逵、张瑀等，可能为宫廷画家，此外，还有一些文人画家如王庭筠、武元直等人，均垂名后世。

一、张瑀及赵霖等的人物鞍马画

现存一幅传世的《文姬归汉图》卷（图100），画东汉末年的蔡邕之女文姬归汉的人物故实，画法明显地属宋人风格，笔法洗练、设色淡雅。画的左上方署款“衹应司张□画”。“衹应司”为金代设置的文化机构，因此可证此画为金代作品无疑。但“张”下一字漶漫，有人释为“瑀”，是否属实，待证。

日本另藏有一幅题为宫素然的《明妃出塞图》卷（图101），人物画法及构图与之近似，亦为金人作品，一画文姬归汉，一画昭君出塞，两卷之题材、立意均相同。但这些画家画史均





图100 张 瑀 金 文姬归汉图 卷 绢本设色 纵29厘米 横129厘米
吉林省博物馆藏

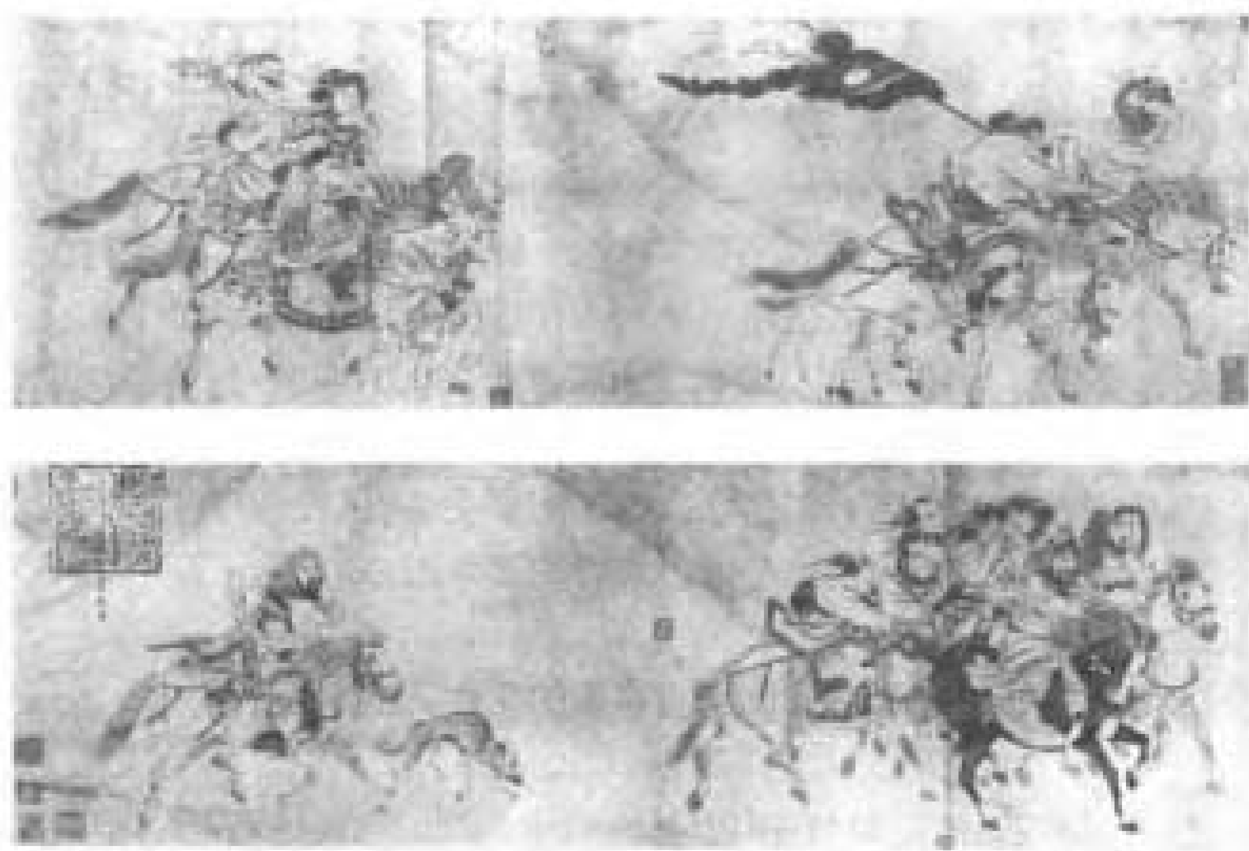


图 101　宫素然　金　明妃出塞图　卷　纸本墨笔　纵 30.2 厘米　横 160.2 厘米
日本大阪美术馆藏

不载，生卒皆不详。

硕果仅存的一幅赵霖《昭陵六骏图》卷（图102），无名款，但有金赵秉文书太宗赞词并跋，称制图人为赵霖。赵霖其人画史无记载，故生卒里籍均不详。仅据此跋得以名世。

所谓"昭陵六骏"，乃指唐太宗李世民的六匹骏马，原为雕刻于李世民的陵墓——昭陵北阙石屏上的浮雕，以示对六马的赫赫战功之表彰与纪念。此图形象全摹石刻，但笔墨均属宋人风格。为何制作是图，其目的不得而知。

二、王庭筠和武元直等人的花竹、山水画

王庭筠(公元1151—1202年)，字子端，号黄华老人，河东(今山西永济)人。金大定十六年进士，官至翰林修撰，为汉人仕金的典型人物。他的诗文书画均为时人推重，评之为"文采风流，照映一时"。他的书法和绘画均学米芾，尤善作枯木竹石。目前存世的水墨"枯木竹石"画，自文同、苏轼之后直至元赵孟頫，中原地区的画家所作均已不存，而王庭筠的一幅《幽竹枯槎图》卷（图103），乃北宋末以至南宋时期所存的一幅硕果仅存的作品。其重要的历史价值值得重视。

此图画一古柏丛竹，柯槎纵横盘郁，墨竹画法明显地较文同更为放纵飘逸。卷末王庭筠行书跋语："黄华山真隐，一行涉世，便觉俗状可憎。时拈秃笔作幽竹枯槎，以自料理耳。"

金人受汉文化影响远大于辽，故山水画的艺术水平也大大提高，遂出现了著名的山水画名家武元直。武元直，字善夫，生卒、籍贯均无考。金熙宗时进士，因此亦为文人士大夫画家。据记载有《桃源图》、《秋江罢钓图》等传世，但现存一幅《赤壁图》卷（图104）。此图虽无武元直名款，但据元好问《遗山先生集》中有："题闲闲(赵秉文)书赤壁赋后"一跋，







图102　赵　霖　金　昭陵六骏图　卷（部分）　绢本设色　纵27.4厘米　横444.2厘米
故宫博物院藏



图 103　王庭筠　金　幽竹枯槎图　卷　绢本墨笔　日本东京都藤井齐成会藏



图 104　武元直　金　赤壁图　卷　纸本墨笔　纵 50.8 厘米　横 136.4 厘米
台北故宫博物院藏

称“赤壁为武元直所画”云云。此图拖尾正有赵秉文行书和苏轼赤壁赋原韵一阕，可证此图乃武元直所作。

此图画法略近于宣和画院的某些山水画风格，故前人曾误定为北宋朱锐之作。

此外，值得一提的还有一幅署名李山的山水画《风雪松杉图》卷（今在美国）。按李山，画史失记，曾于金大定中任汾州节度使，与王庭筠父子均有交往。此卷有“平阳李山制”款字，及“平阳”白文印章。平阳乃今山西临汾。画风近于北宋早期的北方荆、关遗意。卷末有同时人王庭筠父子题跋。

三、金代的壁画

金代的壁画，除墓室之外尚有一些寺庙壁画的遗存，如山西繁峙县的岩上寺、朔县的崇福寺等，更是弥足珍贵。

七十年代末考古发现的山西岩上寺金代壁画，具有很高的历史文化及艺术价值。因金代的寺庙大都几经兵戈后留存稀少，壁画遗迹更不多。岩上寺，位于山西五台山北麓的繁峙县天岩村，始建于金代正隆三年(公元1158年)，殿壁四周皆有壁画，仅西壁的画保存较为完好，所画佛教故事(图105)，为描叙释迦牟尼一生的事迹。虽为描画异域事迹，然实际上描绘的各色人物衣饰及风土人情均属宋、金时代的中土社会生活和典章制度。例如画中表现释迦牟尼为悉达太子时出游，所见人们的生老病死的各种生活场景，均为宋金社会中世俗苦难生活的反映。又其中北壁画五百商人被风吹堕罗刹国的故事，东壁画佛陀像，两侧又画经变故事，其中的界画复以沥粉勾金的装饰，似有“金碧山水”之意。岩上寺的金代壁画，也是目前仅存的宋金时期寺院壁画遗存，故而它的艺术与文物价值更为显得十分重要。



图105　佚　名　金(1158年)　佛本行经变(太子投象)　壁画设色　纵46厘米　横90厘米
山西省繁峙县岩山寺前殿

金代的墓室壁画，现存的尚有山西闻喜县下阳村出土的金代墓葬，墓室的四壁均有壁画，其格局亦类似白沙宋墓。值得注意的是壁画中绘有“二十四孝”的故事，画郭巨、董永、孟宗等行孝事迹（图106）。这本是典型的汉族封建礼教教义的示范故事，而今却见于金人墓葬之中，由此可见当时金代人士受汉文化的影响之深。

第三节　敦煌保存的西夏壁画

西夏(公元1038—1227年)地处河西，崛起于北宋初年，属羌人中的党项族。唐末，拓拔思恭据夏州，至北宋仁宗时，元昊(李曩霄)即位后称帝，从此又成为西北方面的强敌，同吐蕃一起威胁着宋代的西北边陲，直至1227年均为蒙古所灭。

西夏兴起之前，河西一带原由曹义金家族所统治；西夏立国后，河西地区虽然名义上臣服于宋，而事实上已不属宋政权的管辖。

敦煌莫高窟在西夏统治时期，仍相继开凿了一些新的洞窟，壁画又出现了一些新作，它同安西的榆林窟一样，壁画的题材仍袭用前代的传统，风格稍有一些变化。如榆林的一些壁画中出现了西夏的“供养人”的独特形象，具有西夏民族的特色。此外，西夏的壁画中也间接反映出当时的社会生产和生活景观，如耕作、打铁、酿酒等情景，尽管穿插在一些宣扬佛教教义的“经变”故事之中。

由于年代久远，古代壁画的保存较之卷轴作品更为困难。又正因其稀少，大大限制了我们对它的认识，故尔尚有待于今后的田野考古能获得更多的收获，以期能填补大量难以填补的空白。





图106 佚 名 金（1191年） 二十四孝故事（董永、郭巨）（局部） 壁画设色
纵35厘米 横50厘米 山西省闻喜县下阳村金代一号墓

第八章　宋代的画论与画史

五代两宋间绘画创作的高度繁荣，直接促使绘画理论进一步发展；同时，在总结实践经验的基础上更推动了创作的进步。五代两宋的画论、画史著作，大致可分为三大类：第一类，为一般性质的画论、画史著作，较早出现的如刘道醇的《五代名画补遗》、《圣朝名画评》、黄休复的《益州名画录》等以品评当代画家才艺为主的画论典籍；另一些以史为主，如郭若虚的《图画见闻志》、邓椿的《画继》等。第二类，则是一些山水画的专论，最富代表性的如郭熙的《林泉高致集》等。这类著作表明了山水画已明确地成为一个独立的画科，另一方面更表明了当时人对山水画的重视程度。第三类，一些“文人士大夫”不仅涉足于绘画的创作实践，他们更热衷于从理论的角度探讨绘画艺术，从而定都杭州，后世绘画的发展产生了极其广阔和深远的影响。这一类著述虽然较为零散，专著不多，难成系统，但言简意赅，往往具有美学之深度，更值得我们重视和研究。

第一节　一般画论、画史著作

自六朝谢赫著《古画品录》，后世相继出现了各种“画品”著述，如陈·姚最的《续画品》、唐·朱景玄的《唐朝名画录》等皆属此类。而到了宋代，继踵者又有刘道醇的《圣朝名画



评》、黄休复的《益州名画录》等。这些著作，对我们今天了解宋代绘画史的意义十分重大，不仅第一手的历史资料由此提供，而更重要的是使我们可以从中窥测到当时人对绘画艺术的一些美学见解。

另一些以"史"为主的典籍则又是承袭了唐·张彦远的《历代名画记》的传统，犹如司马迁之著《史记》，后世亦翕然从之。宋代的画史著述中最重要的两部书，一部为北宋郭若虚的《图画见闻志》，另一部是南宋邓椿的《画继》。从表面上看，它们似乎均为断代史，但实质上应属通史的范畴。这些画史中有"史"又有"论"，"史"和"论"相结合。这说明了古人似已悟到："史"和"论"两者，彼此难以分割——合之双美，离则两伤。这更是一个值得重视的优良传统。

一、五代宋初的画评论著

宋代较早的画品著作为刘道醇的《五代名画补遗》及《圣朝名画评》两书，其体裁均效仿唐·朱景玄的《唐朝名画录》。《五代名画补遗》一书，其中品评人物亦分为"神、妙、能"三品(惟减去朱景玄所列四品中之"逸品")。此书论评大体得当，而且保存了一些珍贵的史料，例如他把荆浩列入"神品"并记录了荆浩所作的一首题画诗："恣意纵横扫，峰峦次第成。笔尖寒树瘦，墨淡野云轻。岩石喷泉窄，山根到水平。禅房时一展，兼称苦空情。"据《四库全书提要》："《五代名画补遗》一卷，皇朝刘道醇撰。符嘉应撰序云：'胡峤尝作《梁朝名画录》，因广之，故曰'补遗'。"刘道醇其人生卒及事迹均无考。

刘道醇继《五代名画补遗》之后又续撰了《圣朝名画评》一书，所录约九十余人，大抵为宋初画坛概况。该书品评宋初画家亦多独到之处，如他高度评介李成及范宽的山水画，并

立为“神品”，又记录了两人的一些事迹，均为较珍贵的史料。又在品评范宽时说他：“(初)学李成笔，虽得精妙，尚出其下。遂对景造意，不取繁饰，写山真骨，自成一家。故其刚古之势，不犯前辈，由是与李成并行。宋有天下，为山水者惟中正(范宽之名，宽为绰号)与成称绝。”(《名画评》卷2)

值得注意的是刘道醇在该书的序言中又提出了品第绘画的所谓“执六要，凭六长”的艺术标准。他提出的“六要”，不免使人感到有效颦谢赫“六法”之嫌，但在某些方面也仍有所发展。“六要”为：一、“气韵兼力”；二、“格制俱老”；三、“变异合理”；四、“彩绘有泽”；五、“来去自然”；六、“师学舍短”。大抵均为艺术的技巧与形式锻制的问题。而他提出的“六长”为：“粗卤求笔，一也；僻涩求才，二也；细巧求力，三也；狂怪求理，四也；无墨求染，五也；平画求长，六也。”(《圣朝名画评·序》)值得引起注意的是，“六长”中的“粗卤”、“僻涩”、“狂怪”三条，反映出唐末五代以来的绘画创作实践中的一些新情况——在一些正规的平实画法之外出现了别格。而刘道醇认为这类非常规的画法仍必须具有一般绘画艺术的形式技法的规则——“粗卤”者要注意用笔；“僻涩”者要重视艺术意趣；而“狂怪”风格则必须符合艺术规律。一句话，强调艺术品必须符合于艺术的形式规律，不能逾矩。自唐末五代以来，虽然此类作品存世者极少，但例如贯休、石恪等人的作品(虽不一定为原迹)的大略形貌，可以使我们相信刘道醇提出上述那些箴诫，亦并非无的放矢。

另外一部值得一提的著述为宋·黄休复的《益州名画录》。宋·晁公武《郡斋读书志》中指出：“《益州名画录》3卷，皇朝黄休复纂。唐乾符(僖宗)初至宋乾德岁(北宋仁宗)，休复在蜀中，日击图画之精者五十八人，品以四格云。”该书亦为品评绘画之专著，惟所品第的画家仅限于蜀地一隅。



《益州名画录》亦提供了第一手珍贵的画史资料，后来郭若虚的《图画见闻志》中不少有关史料可能均得自该书，如赞美黄筌写生禽鸟的高超本领——所画的野雉栩栩欲活，竟使得白鹰“连连掣臂，不住再三，误认为生类矣”。(《益州名画录·卷上》)此轶闻《图画见闻志》中亦加载录。

前文述及，唐·朱景玄的《唐朝名画录》把品第分为“神、妙、能、逸”四格；而刘道醇不知何故却删去了最末的“逸格”，但黄休复不仅又恢复了四格，并且更改变了“四格”的排列次序，把“逸格”从末位提升到首位。这是一个值得引起注意的问题。

首先应该弄清的是：唐宋之间提出的“逸格”的概念，恐不能同后世(宋元之际)画家所论的“逸气”、“逸笔”等相提并论，两者的内涵应是有所不同的。

唐·朱景玄对他所提出的“逸品”曾有所说明：“以张怀瓘《画品》(该书已佚——引者注)断神、妙、能三品，定其等格上中下，又分为三。其格外有不拘常法，又有逸品，以表其优劣也。”(《唐朝名画录·序》)再看他品评为“逸品”的三个人为王墨、李灵省和张志和，又据他的解释，此三人“非画之本法，故目之为逸品，盖前古未之有也”(均见于该书之末)。我们再联系唐·窦蒙的《述书赋语例字格》中解说的：“纵任无方曰逸”，虽为论评书法之用语，但亦可参考。刘道醇为何不重视“逸格”，不得而知；但黄休复重新提出，又更抬高了“逸格”，却有所说明。据他云：“画之逸格，最难其俦，拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘。笔简形具，得之自然，莫可楷模，出于意表，故目之曰逸格耳。”(《益州名画录》卷上)他又把孙位定为“逸格”的惟一画家，孙位的画存留至今较可靠的有《高逸图卷》(见于第一章第三节)。看来，黄休复之定孙位为“逸格”，也仍然是朱景玄所立的标准：“非画之本法——盖前古未之有

也”——亦即指这些画家的技艺已超越了前古之常法(本法)，推进了画艺画技的进步。而元人倪云林所说的“逸气”和“逸笔”则与之不同，为指称“文人画”的意境和意笔，虽同为一个“逸”字，两者的时代不同画艺的进步程度不同，其内涵也应有所不同，似不可相混淆，当然更不能把孙位的作品阑入于“文人画”的历史范畴了。

二、郭若虚的画史名著——《图画见闻志》

北宋郭若虚的《图画见闻志》，在宋人论著中当数第一，无论从“论”从“史”而言，均不逊于唐·张彦远的《历代名画记》，有过之而无不及。

郭若虚，生卒无考，太原(今山西太原)人。宋真宗(公元997—1022年)郭皇后的侄孙，仁宗(公元1022—1063年)弟相王赵允弼的女婿。曾任供备库使等官职，熙宁八年曾出使辽国。他的父、祖辈对书画均富收藏鉴别，这为他治史提供了有利的条件。《图画见闻志》自序于1074年，当亦为成书之年。

《图画见闻志》一书的主要部分为“纪艺”，分为上、中、下三篇，起自唐会昌元年(公元841年)，迄于宋熙宁七年(公元1074年)。他又于序中说明，此书正是接承了《历代名画记》的后续画史。画家小传共计七百三十人，大致较简略。而此书最有价值的当为第一卷《叙论》及末尾的《故事拾遗》及《近事》两卷，包含了他的美学见解及一些珍贵的历史资料。

《叙论》又分目为“论气韵非师”、“论三家山水”等十六条。其中较为重要的条目计有：“论气韵非师”、“论用笔得失”、“论三家山水”、“论徐黄体异”、“论古今优劣”等六条。

自谢赫“六法”把“气韵生动”列于首位之后，张彦远曾进一步加以阐发：“若气韵不周，空陈形似。”(《历代名画记》卷



1)郭若虚更深入了一步，提出："窃观自古奇迹多是轩冕才贤、岩穴上士……高雅之情一寄于画。人品既已高矣，气韵不得不高；气韵既已高矣，生动不得不至。……凡画必周气韵，方号世珍。不尔，虽竭巧思，止同众工之事。"最后又强调指出："书画，发之于情思，契之于绡楮……书画岂逃乎气韵高卑？夫画，犹书也。扬子（汉扬雄——引者注）曰：'言，心声也；书，心画也。声画形，君子小人见矣。'"(《图画见闻志》卷1《叙论》)综观上述这些言论，郭若虚已大大超过了前人对"气韵"的理解和解释。他明确指出：绘画要达到"气韵生动"的目的和境地，取决于作画者本人的"气韵高卑"，也正是指他个人的思想情感境界的高下。绘画，同书法一样，最终说来是一种精神的活动，而不是一种简单"工技"，是艺术而非技术。这才是上述这些言论的真实意义，如果牵强附会于"阶级偏见"，是十分错误的。

然而，郭若虚虽然首先强调艺术的内容(情思)的重要性，但也并非偏废艺术创作的形式和技巧，故尔他立刻又提出了"论用笔得失"之条："凡画，气韵本乎游心，神彩生于用笔。……所以意存笔先，笔周意内。画尽意在，像应神全。"(同上揭)更丰富了张彦远所说的"夫象形必在于形似，形似须全其骨气。骨气形似，皆本于立意而归乎用笔。"(《历代名画记》卷1)

其次，郭若虚之胜于前人之处是他已具有了一定的历史观点。这一点，均体现在"论古今优劣"及"论三家山水"、"论黄徐体异"的条目之中。

通览郭氏全书，反映出一个中国绘画史发展的历史事实——自唐末、五代而至北宋初年，山水、花鸟的题材及画科的成长和发展一日千里；相比之下，人物画不免黯然失色，特别是一些寺观中的宗教题材的壁画创作更是江河日下。这就

是郭若虚书中的“论古今优劣”条中指出的“若论佛道人物士女牛马，则近不及古；若论山水林石、花竹禽鱼，则古不及近”。他更强调：“(山水、花鸟)如李与关、范之迹暨二黄之踪，前不谢师资，后无继踵。借使二李、三王之辈复起，边鸾、陈庶之伦再生，亦将何以措手于其间哉？故曰：‘古不及近。’”(同上揭)这就是他特别提出“三家山水”和“黄徐体异”之论的原由。同时，更值得我们重视的是：他不仅指出山水、花鸟画已成为当时的绘画史的主流，而且更出现了不同画家的不同风格流派。这对我们今天理解和认识宋人画坛情况的帮助极其巨大。

宋初的“三家山水”之说，是郭若虚首先提出来的。在《图画见闻志·叙论》中云：“画山水惟营丘李成、长安关仝、华原范宽，智妙入神，才高出类。三家鼎峙，百代标程。……夫气象萧疏，烟林清旷，毫锋颖脱，墨法精微者，营丘之制也；石体坚凝，杂木丰茂，台阁古雅，人物幽闲者，关氏之风也；峰峦浑厚，势状雄强，抢笔俱均，人屋皆质者，范氏之作也。”(后世人承袭“三家山水”之说，又将关仝易为董源。)他不仅清楚地描述了“三家”的不同形貌和风格，而且指出了这些不同风格形态的山水画中的美学内涵——“萧疏”、“清旷”、“雄强”、“古雅”等，都标示了一定的审美情境。又如谈到花鸟画的所谓“黄徐体异”之说就更为清楚：“谚云：‘黄家富贵，徐熙野逸’，不惟各言其志，盖亦耳目所习，得之于心，应之于手也。”郭氏以为黄家父子：“皆给事禁中，多写禁籞中所有珍禽、瑞鸟、奇花、怪石，今传世桃花鹰鹘、纯白雉兔、金盆鹁鸽、孔雀龟鹤之类是也。……徐熙江南处士，志节高迈，放达不羁，多状江湖所有汀花野竹、水鸟渊鱼，今传世凫雁鹭鸶、蒲藻虾鱼、丛艳折枝、园蔬药苗之类是也。……二者犹春兰秋菊，各擅重名。”(同上揭书)这里更指出了人们由



于不同的社会生活境况而孳生出来的审美观念——“反映”而成为不同的艺术题材、形式、风格的绘画作品。千年之前的人能有这样的美学眼睛，不得不使后人无比钦佩。更值得我们重视的是郭若虚认为这些画家的成就远远超越了前人——“三家山水”的才艺，就连赫赫大名的王维、李思训、荆浩等均不能“方驾近代”。这就是一种雏形的历史进化论的科学见解，更是十分难能可贵的。

《图画见闻志》的最后二卷为《故事拾遗》与《近事》，罗列了历代画史中一些珍闻轶事，虽不免零乱芜杂之病，但其中仍不乏较珍贵的历史资料，同时从中亦透露出郭氏的美学见解。例如其中的“术画”条叙说：“昔者孟蜀有一术士称善画。蜀主遂令于庭之东隅画野鹊一只，俄有众禽集而噪之。次令黄筌于庭之西隅画野鹊一只，则无集禽之噪。蜀主以故问筌，对曰：‘臣所画者，艺画也；彼所画者，术画也。’”这类非艺术的“(方)术画”，郭氏斥之为：“眩惑取功，沽名乱艺者乎。”这个观点也类似苏东坡提出的“论画以形似，见与儿童邻”的意思，可见郭若虚也是一位颇具美学头脑的理论家。

三、邓椿的《画继》

《画继》为南宋邓椿接承了张彦远《历代名画记》和郭若虚《图画见闻志》的画史而撰写的第三部著作——从《图画见闻志》成书的那年(宋熙宁七年，公元1074年)起，至南宋乾道三年(公元1167年)止，共94年间的绘画史演变的叙录。

邓椿，字公寿。四川双流人，生卒不详，约生活于北宋末年至南宋初年。曾祖邓绾，附王安石得官。祖父邓洵武，为徽宗赵佶时蔡京属下，官至枢密院使。邓椿的父亲邓雍曾任侍郎等官职。邓椿在两宋间亦历官通判等职。他们世代都酷爱

艺术，亦为邓椿著述画史提供了相当有利的条件。

《画继》计分十卷，一至七卷均为画家传论，与《图画见闻志》小有不同，无总论。一些基本观点则表叙在最末的九、十两卷——“杂说论远”、“杂说论近”之中。同时，在叙说史事之时亦不时透露出他的美学见解，更鲜明地反映出两宋时期“文人画”与“院体画”互为消长的一些重要历史情况——从北宋晚期到南宋前期，中国绘画史中最引人注目的波澜便是“文人画”的兴起，并向业已成熟的宫廷绘画提出了挑战。这一点，极其清楚地表露在邓椿所著的这部《画继》之中。

最明显的一点是对绘画的“宣教”功能的态度的变化。《历代名画记》开卷明义第一句话：“夫画者，成教化，助人伦……”以及《图画见闻志》中仍保留着“图画者，要在指鉴贤愚，发明治乱”的对“教化”功能的一定重视。但到了邓椿书中，这些都已消失得无影无踪，却代之以“画者，文之极也。”又说：“其为人也多文，虽有不晓画者寡矣；其为人也无文，虽有晓画者寡矣。”这个巨大的变化正反映了人们的美学观念的变革——标志着“赏悦”艺术之取代“宣教”艺术。而且，《画继》中最推重的人物是“轩冕才贤”如苏轼、米芾、李公麟、王诜等人；又对宫廷绘画过于偏重法度的倾向则颇有微词。同时，邓椿又把缺乏文人的书卷气的石恪等人斥为“粗鄙”，可证当时的文人画家的艺术实践已得到了理论家的认可。

还有一点值得注意的是邓椿对于“气韵”概念的内涵又加以丰富和发展——把“气韵生动”的“传神”论从人物画的有限领域扩大至于一切题材：“画之为用大矣，盈天地之间万物，悉皆含毫运思，曲尽其态。而所以能曲尽者，止一法耳。一者何也?曰：‘传神而已矣!’世徒知人之有神，而不知物之有神……故画法以气韵生动为第一。”(《画继》卷9)可见，邓椿认为“物”(山水、花鸟等)同“人”一样均有“神”，传达了它



们的“神”，方为“气韵生动”，谢赫的“六法”论更进一步得到了发扬光大。

邓椿又对前人品评绘画所定品格标准提出一些看法，他认为：“自昔鉴赏家分品有三：曰神、曰妙、曰能。独唐朱景玄撰唐贤画录，三品之外更增逸品。其后黄休复作《益州名画记》，乃以逸为先，而神、妙、能次之。景玄虽云：‘逸格不拘常法，用表贤愚。’然逸之高，岂得附于三品之末，未若休复首推之为当也。”(《画继》卷9)但事实上朱景玄和黄休复所谈的“逸”的概念，其内涵恐非邓椿所理解的那样——他们所用的“逸格”尚与文人画无关；而邓椿之推重“逸格”的内涵，则已经十分接近于元人所用的“逸气”概念了。(参见前文)

四、赵佶和《宣和画谱》

《宣和画谱》，顾名而思义，乃宣和时期官方主持撰写的一部画论与画史的综合性著作。以“宣和”命名，自然不能不同赵佶联系到一起，这如同当时宣和画院中的宫廷画家创造了作品后自己不署名，反由赵佶签上“御笔天水”，其性质是差不多的。

《宣和画谱》的撰写人今已不可考知，但显而易见为文人执笔，并忠实反映了官方的理论见解和审美态度——叙史系统周到，持论亦较平实但乏创见，且执笔者并非一人，故常有前后自相矛盾之处。总的看来，以史的角度言，缕述了自上古而至北宋的中国画史概要，所录画家人数共二百三十一人，绘画作品计六千多幅。此书共二十卷，并区分为道释、人物、宫室、蕃族、龙鱼、山水、鸟兽、花木、墨竹、蔬果等十门。每“门”之前均有一“叙论”，从中可以见到撰写人的美学见解之一隅，亦不乏可取之处。例如“花鸟叙论”中指

出："绘事之妙，多寓兴于此，与诗人相表里焉。故花之于牡丹芍药，禽之于鸾凤孔翠，必使之富贵；而松竹梅菊、鸥鹭雁鹜，必见之幽闲。……展张于图绘，有以兴起人之意者，率能夺造化而移精神，遐想若登临览物之有得也。"这显然是与文人画家早就提出的"诗画本一律"完全一致的。

更值得注意的是此书中又将"墨竹"单列一门，而"叙论"中又指出："以淡墨挥扫，整整斜斜，不专于形似而独得于象外者，往往不出于画史而多出于词人墨卿之所作。盖胸中所得固已吞云梦之八九，而文章翰墨形容所不逮，故一寄于毫楮，则拂云而高寒，傲雪而玉立……则又岂俗工所能到哉。"而论及文同时亦推重备至，称其："知名于时，凡翰墨之间，托物寓兴则见于水墨之戏。……不笄而成，盖亦进于妙者也。"(卷20)由此可见，赵佶的宫廷审美观念和态度虽不排拒文人的审美趣味，但却把"文人画"的代表性画科之一的"墨竹门"置于全书之末，亦足以见到此书中主要还是推重那些能符合于他们的宫廷"富贵"意味的艺术作品，但同时亦不排斥"野逸"之趣。

北宋末期，皇室与文人士大夫之间的关系似较前代为融洽。《宣和画谱》虽属论艺之作，但也间接反映出当时的政治状况之一隅。《宣和画谱》不失为两宋间一部较为系统全面的画史著作。

第二节　山水画论专著

宋代出现了诸多有关山水画的专门论著，这不是偶然的事，正说明了山水画的创作实践的繁荣，较早的如旧题荆浩的《笔法记》、伪托李成的《山水诀》等。嗣后，北宋著名宫廷画家郭熙总结了他的创作经验，由其子郭思编纂成书的《林



泉高致集》，当为宋代山水画专著中的代表性作品。同时，徽宗宣和画院的宫廷画家韩拙亦著有《山水纯全集》一书，但较多论及画法，语多泛泛，不逮郭熙之见解远甚。此外，一些文人画作者也多有论及山水画的言论，但均无专著，故拟于下节中列论之，此处暂不赘。

一、荆浩的《笔法记》

《笔法记》一书，今人多推重之，然此书是否伪托荆浩，前人曾多次指出。如《四库全书提要》云："案《唐书·艺文志》载荆浩《笔法记》一卷。……今检记中，称石鼓岩前遇一叟，讲授笔法……文皆拙涩，中间忽作雅词，忽参鄙语，似艺术家粗知字义而不知文格者依托为之。……以相传既久，其论亦颇有可采者，姑录存之，备画家一说云尔。"对之评价并不高，而且认为根本就是"伪托"之书。近人余绍宋则认为："是书文词雅俗混淆，似非全部伪作。疑原书残佚，后人傅益为之者。考韩拙《山水纯全集》曾引编中有四势论，是宋宣和时已有此书。其作伪当在北宋时，与荆浩时代相距尚不远也。"(《书画书录解题》卷9)这个见解也许是正确的，《笔法记》并没有太高的历史价值，更不应神化或迷信之。但《四库提要》的作者却认为："其论亦颇有可采者"，则不管它是否为荆浩原著，作为北宋时期的一部山水画论的专著而言，对之仍有重视和研究之必要。

依笔者蠡见，该书作为山水画在中国绘画史上处于成长年代的重要见证，其论述的内容仍有一定的理论意义。

本书首章中曾言及，五代至北宋前期，山水画曾出现了历史上的第一个高潮，其间各种风格和技法呈现一片百花争艳的形势，而总的倾向，则是在山水画领域奋力追求"写实"

形式的完成。这一点，充分反映在《笔法记》一书的论述之中。其要点为：一、“图真”论；二、“六要”、“二病”与“四势”之说。

《笔法记》中云：“画者画也，度物象而取其真。物之华，取其华；物之实，取其实，不可执华为实。若不知术，苟似可也，图真不可及也。”又说：“似者得其形，遗其气；真者，气质俱盛。”这就是为后人瞩目的“图真”论，但关键是他所提出的“真”这个概念的具体内涵是什么。曾有位朋友在闲谈时提到这个问题，他怀疑这个“真”是否同唐、宋间的禅宗哲学中的“真如”概念有关，但笔者总觉得证据不足。虽然史传中曾提到荆浩曾与沙门大愚有交往，然光凭此点尚不足以证明他的美学见解与佛学有关。看来，荆浩提出的“真”，恐怕并没有太深奥的哲学内涵，它不过是唐宋间人常用的另一些概念，如“神”、“气”、“韵”等相同系列的美学范畴。宋·董逌的《广川画跋》中有一段话，不妨引来作一参考：“世之评画者曰：‘妙于生意，能不失真如此矣，是为能尽其技。’尝问：‘如何是当处生意？’曰：‘殆谓自然。’其问自然，则曰：‘能不异真者，斯得之矣。’”（《广川画跋》卷3“书徐熙画牡丹图”）于此观之，《笔法记》中指出的“真”，恐怕也仍不过是“生意”、“自然”之义——亦即古人概括之为“神”、“气韵”等的同义词而已，它并没有太独特又深奥的涵义。今人又往往穿凿附会于现代人的某些美学见解——如把“真”解释成绘画“反映”并“认识”了“生活”的“本质”云云，恐怕离之就更远了。

其次，他又提出了“六要”——“气、韵、思、景、笔、墨”；也提出“笔有四势”及“二病”之说，或多或少对传统的“六法”论作了一些阐发与补充。综观《笔法记》的立论，对北宋时期的山水画追求“写实”形式的创作实践，起到了



良好的促进作用。

二、郭熙的《林泉高致集》

北宋中期以降，山水画的主流移入到宫廷画院之内，代表人物即为郭熙，因此更进一步促使“写实”手段的成熟。郭熙是造诣较大的实践家，丰富的经验总结使他的理论更具有指导实践的有效性。他的名著《林泉高致集》成为两宋间宫廷“写实”山水画艺术的一个引人注目的标志。

综观《林泉高致集》全书，其中最主要的内容为讨论画法与画技。正因为郭熙的美学主张是在山水画领域内追求“写实”形式的原则，因此他首先考虑的便是前人提出的“外师造化”的问题：“欲夺其造化，则莫神于好，莫精于勤，莫大于饱游饫看，历历罗于胸中。”他认为观察真山真水不能局囿于一地一时：“今执笔者，所养之不扩充，所览之不淳熟，所经之不众多，所取之不精粹。……不知何以掇景于烟霞之表，发兴于溪山之巅哉。”惟有“饱游饫看”，方能“取之精粹”而“夺其造化”。又指出：“四时之景不同”，“朝暮之变态不同”，“真山水之烟岚四时不同”，“真山水之云气四时不同”等等。凡此种种，为后来宣和画院中的“写实”格法奠定了一个坚实的基础。

但是，郭熙在重视“外师造化”的同时，亦并未偏废“中得心源”的原则——在忠实描摹的外界真实景象之中，仍包含着人心的因素。一件绘画作品，要使人“看此画令人起此心”，“看此画令人生此意”，要做到景中含情，景中有意，景中表心：“春山烟云连绵，人欣欣……秋山明净摇落，人肃肃……”等等。也就是他把绘画艺术的美学本性概括为“写貌物情，摅发人思”的原则。这个原则本是北宋的文人提出

的“诗画本一律”的观点，郭熙不讳言他的这种美学见解采纳自前人：“更如前人言‘诗是无形画，画是有形诗。’哲人多谈此言。”他又坚定地把这个原则实践于他自己的绘画创作之中，影响又遍及嗣后两宋宫廷画院中的画风。

此外，他在山水画技法方面又提出对后世影响极大的“三远法”——“高远、平远、深远”——一种有别于西方绘画中的“焦点透视”(Focal Perspective)，而实质上为西方人所称的“远景短缩法”(Foreshorting)的“准透视”方法，并成为中国山水画创作的最基本的技法原则之一。(以上引文均见于《林泉高致集》)

更值得重视的是，《林泉高致集》中还进一步谈到了山水画的社会功用的问题。书中开卷明义指出：“君子之所以爱夫山水者，其旨安在?……尘嚣缰锁，此人情所常厌也；烟霞仙圣，此人情所常愿而不得见也。”然而，“林泉之志，烟霞之侣，梦寐在矣，耳目断绝。今得妙手，郁然出之。不下堂筵，坐穷泉壑……此不快人意，实获我心哉!此世之所以贵夫画山水之本意也。”(《林泉高致集·山水训》)其见解虽浅，但其中包含着中国古代封建社会中上层人士普遍具有的一种社会心理——所谓“林泉之志”——渴望着能够摆脱现实社会中种种使人厌烦的羁绊生活，而企望获得一种自由自在的“隐逸”的处境。这一点，恐怕就连帝王贵胄都难以免俗。

郭熙的美学观点和绘画实践，充分表征了中国绘画史上的“写实”形式处于上升时期的基本状况。但从历史辩证法的角度来看，一切历史事物都不是永生之物，一俟“写意”形式的“文人画”兴起，初始于花竹题材，复及于山水画领域，“写实”形式遂不得不趋于逐步衰落。只有缺乏历史唯物主义观点的人才会把某些他个人所偏爱的历史事物错误地视作亘古长新、历久不衰的永恒存在。历史的演变，具有某些不以



人的主观意愿为转移的客观规律。对于历史上存在的"写实"的艺术形式，当然亦应作如是观。

三、韩拙的《山水纯全集》

韩拙，字纯全，号琴堂。南阳(今河南南阳县)人，生卒不详。世代簪缨，幼酷好画艺。及长，以绘事人宫廷画院。宣和元年(公元1119年)授翰林书艺局祗候，累迁直长秘书待诏，授忠训郎，工画山水。其论画著述《山水纯全集》成书于宣和三年(公元1121年)。

《山水纯全集》共十篇，今存九篇。余绍宋《书画书录解题》评为："诸篇所论，俱主规矩；分类详说，不为虚缥空泛之谈。颇切于初学者之应用，不得以其为院体而少之也。"《四库全书提要》亦谓其："其持论多主规矩，所谓逸情远致，超然于笔墨之外者，殊未之及。盖院画之体如是，然未始非画家之格律也。"韩拙为宫廷艺人，论画当然首先顾及宫廷艺术的"规矩"。但此书的优点是系统化，虽然缺乏他个人的创见，但广泛采集并收录前人的观点和论述，可以作为一本初学山水画的入门书。但其中也偶有一二新义，如他补充了郭熙提出的所谓"三远"(见前文)，又增加了"阔远"、"迷远"和"幽远"的另外"三远"，也丰富山水画的表现能力。但他提出的新"三远"，我们未能在北宋宣和画院的山水画中见到应用(恐因实物佚失太多之故)；然而，在南宋的马远、夏珪的山水画中，描绘烟雾迷濛、宽阔清幽的山水景象却比比皆是，也可能是韩拙提出的这个理论起到了一定的作用。(可参见本书第三章第一节)

总之，韩拙此书主规矩、重格法，这本是宫廷审美观念基本内容，反映了北宋宣和画院内注重的"写实"画风。《四

库提要》指出他对于当时颇已成气候的“文人”的“写意”艺术的“逸情远致，超然于笔墨之外者，殊未之及”，那是理所当然之事；至于“逸情远致”、“超然笔墨之外者”，还须留待文人们自己去议论一番了。

第三节　宋代文人论画

绘画艺术的创作实践与理论探讨的关系，往往有两种情况：第一种，理论滞后于实践，实践走在前面，待实践经验有了丰富的积累，方得以总结而成为理论；第二种，不等待有足够的实践经验便已提出了理论，并进一步推动了实践。宋代出现的文人画论，应属于后一种情况。苏轼、米芾、文同等人既作画又论画，而不可忽视的一点是：他们都以有文化有头脑的“文人”兼作画家——在进行艺术创造时又同时进行逻辑的思考，自然更能使两者相得益彰。

一、苏轼等人的“写意”理论

后世俗称的“写意”概念，初未见于宋人典籍，其涵义也较含混。较早的如元·夏文彦的《图绘宝鉴》中说：“僧仲仁……以墨晕作梅……所谓写意者也。”又称苏轼之画：“大抵写意，不求形似。”清·方薰的《山静居论画》中亦云：“今人画蔬果虫鱼，随手点簇者，谓之写意。”从表面层次来说，俗谓的“写意”往往仅指形式技法，亦为“粗笔”的同义词，与“细(工)笔”概念相对。对此，引起清·恽寿平的思考，他提出：“宋人谓能到古人不用心处，又曰：‘写意画’两语最微，又最能误人，不知如何用心，方到古人不用心处?不知如何用意，乃为‘写意’?”(《南田画跋》)他的这些疑问，使我们觉得似乎应



考虑“写意”概念应有深层涵义——亦即美学的涵义。宋人论画而尚“意”的最大代表人物，当是苏轼，他首次指出文人画(士人画)的内容应是一种所谓“意气”。但事实上，宋人中最早拈出“意”的概念者，乃是他的老师欧阳修。

欧阳修(公元1007—1072年)，字永叔，号醉翁，又号六一居士，庐陵(今江西吉安)人。欧阳修在中国文学史上有重要的地位，他又是北宋时期的文坛盟主，对文艺理论和批评亦有特殊贡献。欧阳修自己不会画却好论画。他有一首脍炙人口的《盘车图》诗：“古画画意不画形，梅诗咏物无隐情，忘形得意知者寡，不若见诗如见画。”一般认为，欧阳公所言之“意”，即为前人画论中所谓的“神”——“得意”也就是“传神”。其实，两者恐怕并不是一回事，他在《鉴画》一文中又说过：“萧条淡泊，此难画之意。画者得之，览者未必识也。故飞走迟速，意浅之物易见；而闲和严静，趣远之心难形。若乃高下向背，远近重复，此画工之艺尔，非精鉴者之事也。”(《欧阳文忠公集》卷130)可见，他拈出的这个“意”，乃指人的“趣远之心”，而不是外界“飞走迟速”、“高下向背”的事物中之“神”，两者并非一物。这一重要的美学创见，极大地影响了他的弟子苏轼的“写意”美学观点。

苏轼的生平经历，已见于本书第四章中有关论述，此处不赘。苏轼是大思想家兼作艺术实践，而艺术实践的丰富经验复促使他的美学理论具有更多“实事求是”的科学精神。在苏轼的绘画美学理论中，“画意”和“传神”两者的区别与分歧，暴露得比欧阳修的言论更为明显。

欧阳修的“意”，被苏轼又丰富发展为“意气”的概念。他在《跋汉杰画山》中说：“观士人画，如阅天下马，取其意气所到。”(《东坡题跋》下卷)而他又在一首自己的题画诗中指出，他之作画，不过是他自己的“意气”之表述：“枯肠得酒

岂角生，肺肝槎牙生竹石。森然欲作不可留，写向君家雪色壁。"(《郭祥正家醉画竹石壁上》)用现代的用语来说，正就是一种"自我表现"。"意气"概念，这里明显地指人的一种主观精神的表述，而与前人提出的"传神"之说不同——他画竹子，非为"传达"外界的竹子之"神"，而是表述了本人之主观(自我)"意(向)"而已。

然而，当苏轼在另一处讨论绘画美学问题时却又说出了一些与上述观点相互矛盾的见解："余尝论画，以为人禽宫室器用有常形，至于山石竹木水波烟云，虽无常形而有常理……世之工人，或能曲尽其形，而至于其理，非高人逸才不能辨。与可(文同)之于竹石枯木，真可谓得其理者矣。"(《东坡集》卷12·《净因院画记》)这个"得理"的见解，显然是和传统的"传神"论相一致的，或不妨认为"理"(常理)不过是"神"的同义词——苏轼说文同画的竹子能揭示出竹子本身之中的"常理"，亦即传达了竹子之"神"。但这个见解却与上述"表意"之说相抵牾的，我们又该如何理解和认识苏轼的美学思想中存在的这种矛盾呢？

依笔者蠡见，苏轼的美学观点中有矛盾，应该认为是他的弱点。但不应苛求古人，古人总有一定的历史局限，不能求全责备。然而，宋代的绘画理论中出现的这种矛盾现象，却从另一角度透露出新的历史情况："表(写)意"说是一种新出现的观点，它开始向陈旧的"传神"论挑战，并显示了"写意"说是比传统的"传神"论更符合于事实与真理的一种美学见解——如果我们进一步把宋人的"写意"理论同他们提出的"诗画一律"的见解联系起来研究，就更能证明"写意"观点之合理性质。前文(第四章)中曾把"诗画一律"之"律"解释为"比、兴"之法。"比、兴"原本只是诗法理论，但其中却包含有一个深层次的美学灵魂——绘画艺术中描摹了竹子

的形象，绝不是像陈旧的“传神”论那样认为只是“传”达了竹子的“神”或“理”；绘画中描绘的虽是竹子的自然物象，而所传达的却是人类之意（情），亦即他们所谓的“托物寓兴”（见于《宣和画谱》）。绘画艺术的“形式”(自然形象)和“内容”(人意)完全是一种“比、兴”性质的间接性的美学关系。绘画艺术的真正的审美内容是“人意”而绝不是对自然物的某种普遍性(“神”或“理”)的认识和传递。

对此，过去经常见到有人指责此类说法为“唯心主义”云云。①不错，古人很少或没有谈论过“意”的具体性质——是主观自生之物还是有一定的客观物质根源。但他们是在探讨艺术规律，不是研究哲学问题。在这里纠缠“唯物”还是“唯心”，纯属无的放矢，庸人自扰。我们今天可以站在马克思主义的历史唯物主义观点的高度去探讨绘画艺术的“内容”(“意”)产生于什么样的“社会存在”的“物质生活”的客观历史根源，但绝不等于可以用今人才能达到的标准去要求古人——我们能责怪古人为什么不会造飞机吗？这是完全不懂马克思主义的胡涂头脑。

总之，苏轼等文人画“表意论”的美学观点，在当时历史条件下是一种最先进的理论，虽然有不周或甚至错误的成分，但其中有“合理内核”，我们必须予以肯定。

二、米芾父子论山水画的“意似”原则

米芾的生平事迹已见前文(第四章)。米芾亦像苏轼一样既爱作画并论画，但画迹已荡然无存、画论也不多。米芾虽有一部专著《画史》，所论亦较芜杂，但其主要的美学观点还是十分鲜明，而且对后世的影响也颇大。

米芾的绘画美学的基本观点亦为“表(写)意论”。他在《画

史》中说："余又尝作支、许、王、谢于山水间行，自挂斋室。又以山水古今相师，少有出尘格者，因信笔作之，多烟云掩映，树石不取细，意似便已……更不作大图，无一笔李成、关仝俗气。"他明确地提出的"意似"之说，其涵义应与苏轼的"意气"论相通，或者可以认为就是一回事。又，他在自题《云山草笔》(画)中云："芾岷江还……舟间无事，因索尔草笔为之，不在工拙论也。"(引自《式古堂书画汇考》画部卷13)另据赵希鹄《洞天清禄集》："(米芾)初不能作画，后以目所见，日渐模仿之，遂得天趣"云云，于此看来，后人评论他的画有"天趣"，指的也应是一种"意气"之表述。再联系他论说的"意似"的原则，乃以"信笔作之，多烟云掩映，树石不取细"的"不在工拙"的"草笔为之"，更清楚地表述了他对文人水墨"写意"山水画的美学见解。

同时，米芾还认为山水画题材应居于其他题材之上，理由是："大抵牛马人物，一模便似；山水摹皆不成，山水心匠自得处高也。"而"翎毛之伦非雅玩"，这种见解明清时较普遍，但并非他们的发明，首创者乃是米芾。(均见于《画史》一书)

米芾在论评前代人的山水画时也根据了他的"意似"原则作为褒贬的标准。例如他高度推崇董源的山水画，称之为："董源平淡天真多，唐无此品，在毕宏上。近世神品，格高，无与比也，峰峦出没，云雾显晦，不装巧趣，皆得天真。"正因为董源的山水画中已无意间透露了文人意趣的萌芽，因此米芾贬斥和董源同时的关仝画为："人物俗，石木出于毕宏，有枝无干"，并一再说"李成、关仝俗气"，指的正是他们的画中缺乏文人之"意气"。对于花鸟画，米芾也指出："黄筌画不足收，易摹。"因为这种宫廷风格"富艳皆俗"。(均见于《画史》)上述种种，均包含了他的"意似"论的美学观点——只有



“心匠自高”的文人意趣才是绘画艺术的更高境界。

米芾的儿子米友仁亦不仅善画又喜论画，虽无专著、专论，但散见于一些题跋中的只言片语，“意似”论的基本观点也十分明晰。如他说：“(扬)子云以字为“心画”，非穷理者其语不能至此。是画之为说，亦‘心画’也。自古莫非一世之英，乃悉为此，岂市井庸工所能晓。”(引自《铁网珊瑚》载米友仁《赠蒋仲友画并题》)综观“二米”的观点，认为山水画亦应该是借物(象)以表“心”(意)之举。可见“二米”的美学思想同苏轼、欧阳修等人遥相呼应，又如出一辙——他们都反对“论画以形似”的“市井庸工”的庸俗机械论美学。

三、其他文人论画

两宋时期的文人好论画者，除上述数大家之外，其他还有不少，但值得一提的为黄庭坚和沈括两人。

黄庭坚(公元1045—1105年)，字鲁直，号山谷老人，又号涪翁，江西分宁(今江西秀水)人。工诗文，善书法，为北宋四大书家之一。他虽不能画却喜论画，尤以书法艺术的角度观画，更看到了别人看不到之处——即文人绘画与书法艺术的血缘关系。他看到了坡翁画的竹石是：“东坡老人翰林公，醉时吐出胸中墨。”(《豫章先生文集》卷6《题子瞻画竹石》)他不说画中传达了竹石之“神”或“理”，而像苏轼一样认为仅是画家“胸中之墨”——“意、”而已；同时，他更以书法家的眼睛看到了：“东坡墨戏，水活石润，与余草书三昧，所谓闭户造车，出门合辙。”(《山谷题跋》卷8《题东坡水石》)向世人昭示了东坡的“文人画”中的书法因素(这一点，恐怕坡翁自己还没有明确意识到)。黄庭坚的文人画论言简意赅，而且切中肯綮。

沈括(公元1031—1095年)字存中，钱塘(今杭州)人。嘉祐进士。神宗时累官太子中允提举等官，后擢知制诰，拜翰林学士，出镇宣州，坐事谪均州。沈括博学能文，上至天文地理，乃至科技和艺术，几无所不涉。所著《梦溪笔谈》一书，其中有一卷专论书画，但他毕竟不是画家，缺乏实际的体验，所论难以深刻。他与苏轼等人同时，因此他的美学见解有接近于文人画论之处，如他称颂欧阳修的《盘车图》诗中所说的"古画画意不画形"的观点为："此真为识画也。"(《梦溪笔谈》卷17)沈括据此认为："书画之妙，当以神会，难可以形器求也。世之观画者，多能指摘其间形象、位置、彩色瑕疵而已，至于奥理冥造者，罕见其人。如彦远画评言王维画物，多不问四时，如画花往往以桃、杏、芙蓉、莲花同画一景。予家所藏摩诘画《袁安卧雪图》，有雪中芭蕉，此乃得心应手，意到便成，故造理入神，迥得天意，此难可与俗人论也。"(同上揭书)虽然谈得较笼统，但其观点基本上应属文人画的"写意"范畴(如他有"意到便成"之语)。书中其他论及书画之条，内容较芜杂又泛泛，无创见之处，故不多赘及。

1999年10月21日改毕

注释：

①例如，在80年代新版的一本美术史中还说苏轼的美学观点是："唯心史观和反现实主义。"(阎丽川著：《中国美术史略》，修订本，人民美术出版社1980年新版)。

杜哲森 著

中国绘画断代史丛书

元代绘画史

人民美术出版社

中国绘画断代史丛书



元代绘画史

杜哲森 著

人民美術出版社

引 论

蒙古族于1206年建国，旋即以摧枯拉朽之势征服西夏、灭掉女真、攻取西域、降服大理，进而出兵东欧、扫荡波斯，最后铲除南宋，建立大统，前后历时73年。1279年皇元一统后，不敢懈怠，一方面剿杀南宋残余、镇压各地起义，一方面健全典章制度、严格中央集权，同时推行汉法，起用儒生。几番经营后，终于形成了势跨亚欧、威慑四海的大元帝国。但“马上得天下”容易，“马上治天下”则难。元世祖逝世后，帝国大厦便从内部坏起，先是群汗争位，继而官吏腐败，发展成士鲜知耻，民不聊生。当初威猛如狮虎的军队，也在飞觞走肉、骄奢淫逸中丧失了战斗力，沦为不能挽弓执锐的乳臭之子。这样，当元末农民大起义风云四起时，崛起于漠北的超级帝国，便于1368年被重新逐回了漠北，结束了89年的统一政权。从崛起到衰败，历时162年，这在人类历史上只能算是短暂的一瞬，从中国历代王朝的国祚寿限上看，也是短命的。旋兴旋灭，果真像是一股呼啸而至的旋风，来得迅猛，去得也快捷。但它却在人类历史上写下了有声有色的一页，在这一页上，记录下了一个崛起的民族如何以自己的意志征服了世界，同时也记录下了被征服的民族，如何在淘汰政治垃圾的同时，凭借自己的固有文明对征服者进行着反征服。各

民族就是在这征服与反征服的过程中将人类的文明又向前推进了一步。而元代的文化艺术就是在这大背景下展开的，绘画则是作为特定历史情境中的精神映象而被写进了民族的文明史册。

入元之前，绘画艺术以它特有的辅政、教化和审美娱乐功能赢得了历代统治者的重视与扶植，也吸引了不少文人士大夫跻身于其中。到了两宋时代，翰林图画院的创办，更标志着宫廷绘画步入了鼎盛时期。与此同时，文人士大夫们对绘画的热情也空前高涨，针对创作现状出现的一些问题，提出了重神韵、求俊发、讲究诗画一律等理论主张；一些画家在创作上也进行了多方探索，出现了梁楷减笔、米氏云山、马夏新风等艺术风范。种种迹象表明，绘画发展到这个阶段，从艺术观念、表现技法和审美理想上都酝酿了一股充满活力的新思潮，一场艺术变革即将到来。但不料历史的发展出现了"逆转"，蒙、汉易祚的社会现实，从诸多方面影响到了绘画发展的未来走向和人文底蕴。

元初，为了巩固政权，元朝政府在剿杀南宋残余势力和镇压各地起义的同时，在政治上也采取了多种防范措施，诸如推行带有严重民族歧视意识的划民为四等，提倡佛、道而轻视儒学，没收铁器和禁止集会等等。而科举制的废除，更使士人阶层沦至社会底层的卑贱处境。所有这一切，都给士人阶层以沉重的精神打击。"修齐治平"是士人阶层的人生理想，弘道明理是士人阶层的文化使命，但在元代，这两个方面都失去了政治凭据。如朱思本所言："儒生心事良独苦，皓首穷经何所补。胸中经国皆远谋，献纳何由达明主。"（《贞一斋诗文稿·观猎诗》）汪元量讲得更为愤慨："释氏掀天官府，道家随世功名，俗子执鞭亦贵，书生无用分明。"（《湖山类稿》卷二《自笑》）



这种进取无门的处境，加上本来就有的对“夷狄”之族的歧视态度和亡国后的悲抑心理，使士人阶层变得消沉了。如果说两宋时期目睹国难君仇，士人多的是激昂愤慨的救亡意识和除弊图强的淑世情怀的话，那么宋亡后，这种意识和情怀则大大减弱乃至泯灭了。在江山易色，物是人非的现实面前，士人阶层在无奈的现实面前以一种无奈的心绪开始重新寻找个人的位置。他们中有的刚烈决绝，与现实抗争到底；有的散淡人生，优游于世；有的遁迹山林，寂寞守志；当然，也有不少人通过各种渠道惨淡经营，以图人世求达。但不管做出哪种选择，在这个“兵镝四起，岁无宁日”的时代，士人阶层的心中大多都郁积着一种生不逢时、乱世求安的情绪，即都需要找到精神寄托，在创造各自的生存条件时，也都需要营造出一个属于个人的精神上的“世外桃源”。在这个营构过程中，绘画作为抒情明志的手段，便成为不少文人的选择。于是元代绘画创作的队伍构成便发生了历史性的变化——文人画家占据了大多数，这一人员结构上的变化，给绘画的发展带来了深刻影响。

文人作为一个重要的社会阶层，他们的社会地位、人生际遇、知识结构、道德理想等都直接影响和制约着各自的创作宗旨和审美追求，而元代特定的社会现实，更使他们的创作打上了深深的时代烙印。

元代废弃了画院。蒙古人作为游牧民族，对中原文化了解不多，对书画兴趣也不大，这一情况到了中后期虽然有所变化，如元仁宗在宫廷中设置了收藏图书宝玩的奎章阁，出现了热中书画鉴藏的女贵胄大长公主，但就整个蒙古贵族来看，对书画艺术的热情是远远不如以往汉族的历代帝王们的。为此，就绘画与统治阶级的关系来讲，元代乃是失去了艺术“监护人”的时代，尤其是当创作不再是直接的求取仕进的手

段时，或者说大多数文人画家不肯这样做时，绘画便成为一种纯属自娱性质的个人的文化行为了。画什么、怎么画、为什么画都不再受他人的指使，每个画家，尤其是文人画家们都可以依据个人的好尚去选取题材和表现手法，至于社会怎么评价，对画家来讲变得不重要了。如钱选所说的“无求于世，不以毁誉挠怀”，或是像倪瓒所标榜的“仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳”。

但创作上的自由，并没有导致艺术质量的滑坡，元代绘画仍旧依循着艺术的发展规律在有序地探索与开拓。文人画家们“游于艺”时，始终恪守着技进乎道、惟德是尊的治艺前提，无论是郑思肖的“君子画”说，钱选的“士气”说，赵孟頫的“古意”说，吴镇的“适兴”说，还是倪瓒的“逸气”说，汤垕的“写意”说及郝经的“内游”说，这些艺术上的主张，都是建立在民族传统文化的价值观念的基础之上，即不曾背离“志于道，据于德，依于仁”这一根本前提。也惟其如此，才使元代绘画在抒情言志的过程中，体现在作品中的情蕴和旨趣，与它所处的时代出现了明显的扞格。

元代战乱频仍，阶级矛盾与民族矛盾贯穿于元朝始末。但这又是一个多种文化共存并兴的时代，是一个既动荡又开放、既统控又宽松、既苦涩又活跃的社会，不过所有这些在绘画创作中都绝少反映，尤其是在文人的创作中，更是聆听不到一点时代的风雨声。他们对身边发生的一切似乎都丝毫不感兴趣，他们关注和向往的是另一个世界——一个远离尘世的喧嚣、丝毫人事不相关的“世外桃源”。这一点在最能反映元代绘画成就的山水画中体现得尤为明显。在这些作品中，文人们精心建构起了一个和谐的所在，他们在这里一如所仰慕的历史上的高人志士一样，在悠闲地赏月，观瀑，抚松，听涛，对弈，垂钓，读经，访友……如此清闲，如此恬适，他们



仿佛真的在“惊涛”中寻找到了一处安全的“港湾”。世道上的纷争永远破坏不了这里的宁静，再猛烈的暴风雨在这里也掀不起半点波澜。从这种社会现实中的“动”与作品意境中的“静”所形成的巨大反差中，不难看出一代文人的人生信守与精神取向。这种信守与取向不但没有随着王朝的更替而动摇，相反，当其受到外来势力的杀伤时，变得更加执著而坚定，捍卫和弘扬既有的文明体系，成为广大士人阶层的一种自觉性的文化行为，元代文人绘画的人文意义也正是在这个过程中得以体现的。

由于将创作演变为个人抒怀明志的手段，所以缘心立意、以情结境、讲究笔情墨韵、去除刻画之习便成为元代绘画的重要的创作倾向。画家们不愿再被事物的表象所局囿，也不肯墨守既有的成规定法，而是借助前人的成就，一任自己的心灵在天地寰宇间自由地回旋审视，在静观寂照中求得心与道合，神与物游，然后欣然命笔，以意为之，水墨写之，离披点画，尽得自然，于是一个天真烂漫、放逸洒脱的时代风范得以确立。为此，元代绘画时代风貌的形成，固然有艺术发展的内在规律在起作用，但同时也与特定的历史时期士人阶层的人生态度与价值取向密切相关。透过文人创作中的“放逸”与“达观”，“高洁”与“孤傲”，不难窥视到一代文心对人生意义的执著追问与苦苦求索。

大元帝国就是这样，它搁置了一支重要的辅政力量，但在客观上却为艺术的发展输送了一批创作精英，正是这些文化人于无为中有所作为，在不适中求取自适，本着“志于道，据于德，依于仁”的人生信守而“游于艺”，使绘画这枝民族精神之花，在凛冽的气候下，仍旧以它顽强的生命力喷芳吐艳于中华大地……

第一章 前期格局与画坛领袖的出现

元代绘画在百年发展过程中大体上可分为前期启导和中后期发展并形成时代风貌两个阶段。前期创作又有两种倾向，一种是部分南宋遗民画家借助笔墨抒写亡国之痛和乱世之悲，一种是潜心艺事追摹唐宋典范。前者创作中多有道义上的冲动，后者则着力于艺术的正本清源。

第一节 泪泉和墨写离骚

在蒙元帝国统一全国前，早在1234年，即金国被蒙古军灭亡之时起，长江以北的中原汉地就已经在蒙古政权的统辖之下了，但由于还有偏安江左的南宋朝廷存在（尽管这个朝廷是如此的腐败无能），所以就当时广大民众心理来讲，尚没有遭受到最后亡国的沉重打击。而随着元军的直驱南下，1276年宋帝请降，1279年陆秀夫携卫王赵昺投海殉国，受尽了屈辱的一代王朝终告灭亡。这一现实对汉民族来讲，自然是无比残酷的，尤其是对士人阶层来讲，更是承受着皮毁毛离的椎心之痛。他们难以接受这“夷狄篡鼎，异姓称王”的现实，但又救世无方，补天乏术，一些耿介的文人所能做的只能是矢志守节，不仕元廷，以遗民身份与现实抗争到底，其中表现得最为刚烈决绝的画家当属郑思肖。

郑思肖(1241—1318)，字所南，又字忆翁，号三外野人，福州(今福建连江县)人氏。其生平行举在元人王逢所著《梧溪

集》中有较翔实的记述：

> 公讳思肖，字所南。肖与南何居？义不忘赵北面他姓也。世家三山，曾、大父咸仕宋，父起，淳祐道学君子。公太学上舍，应博学鸿辞科。会天兵南，叩阙上宋太皇、幼主疏，不报。国初诸父老犹能记诵之，语切直，犯新禁，俗以是争目公。公遂变今名，隐吴下。所居萧然，坐必南向，遇岁时伏腊，辄野哭，南向拜而返，人莫测焉。有田三十亩，邑宰素闻精（墨）兰，不妄与人，因给以赋役取之。公怒曰："头可得，兰不可得！"宰奇而释之。又嗜诗、题兰云："玉佩凌风挽不回，暮云长合楚王台。青春好在幽花里，招得香从笔研来。"《过齐子方书塾》云："天垂古色照柴门，昔日传家事具存。此世但除君父外，不曾别受一人恩。"《寒菊》云："宁可枝头抱香死，何曾吹落北庭中。"《水仙》云："御寒不藉水为命，去国自同金铸心。"其为文操行率类此。晚年益究天人性命之学，竟以寿终。
>
> （王逢：《梧溪集》卷一《题宋太学上舍墨兰有序》）

由此可知，郑思肖出于救亡之心上书宋朝皇帝，不但因措辞激烈没人敢呈报，而且宋亡后，还给他带来了麻烦，使自己成了不合时宜的"危险"人物，不得已，只好更改名字隐居起来，并发誓不与现实妥协。这样现实中的很多人和事便都与他格格不入，尤其是对那些屈节仕元的识时务者流，在他眼中更属粪土之辈，绝不肯与之为伍，甚至偏激到碰上带有北方口音的人，也不分场合地拂袖而去，因而被时人视为"狂狷"、"孤僻"[①]。郁积在郑思肖心中的净是亡国之痛、辱君之仇，故对皇元一统的新政丝毫不感兴趣，非但不感兴趣，

而且报之以重重诅咒。当人们以各种理由，通过各种方式人世求达时，他的态度却是："纵使圣明过尧舜，毕竟不是真父母。千言万语只一语，还我大宋旧疆土！"但这疆土再也要不回来了，郑思肖只能在"独行、独住、独坐、独卧、独吟、独醉、独往、独来"的大寂寞中吞咽着人生的大悲戚，并将这悲戚凝结成任何力量也摧毁不了的信念与意志，借助笔墨托之于缣素，诉之于苍穹。如倪瓒所评说的："秋风兰蕙化为茅，南国凄凉气已消。只有所南心不改，泪泉和墨写离骚。"(《清閟阁集》卷八《题郑所南兰》)

郑思肖善画兰、竹、菊等，尤以墨笔兰花著称于世。所作兰花多用墨笔撇叶，取势飘逸舒展，格调清雅纯正。画中兰多孤生，且不画根土，理由是"土为蕃人夺，忍著耶！"(图1《墨兰图》)画幅上每有题识，借以点明题旨。如在墨兰长卷上题道："纯是君子，绝无小人。"兰花在他笔下不再是单纯地取悦于人的审美对象，而是画家自我人格的象征和道德操守的印证，惟其如此，才有"求则不得，不求或与"的创作原则，才有"头可断，兰不可得"的做人骨气。也正是蕴含在作品中的这一令人钦敬的人品，才使郑思肖在元代画坛上占据了不可替代的位置，使他的墨兰散发出千古不磨的馨香。元代韩奕题《郑所南画兰》一诗，堪称是知音之作：

惟公生南楚，侍宦来吴中。
身遗宋国亡，耿耿存孤忠。
无家又无后，南冠号北风。
洒泪写离骚，咄咄如书空。
疏花缀简叶，孤生不成丛。
倏然数笔间，遗恨自无穷。
图成继数语，语怪谁能通。
流落为世重，宁论拙与工。



图1 郑思肖 《墨兰图》 页 23.2厘米×55.3厘米 纸本墨笔
美国耶鲁大学艺术陈列馆藏

此花有时尽，此恨何时终！
吁嗟匹夫心，所受由天衷。
我思殷顽民，千载将无同。

（《韩山人诗集·五言古诗》）

元初，以南宋遗民身份致力于绘画创作的还有龚开（1222—约1304），字圣予，号翠岩，淮阴人。其生平事迹记述较详的文字出之于元代吴莱的《渊颖集·桑海遗录序》：

龚开者，字圣予，少尝与秀夫同居广陵幕府。及世已改，多往来故京。家益贫，故人宾客候问日至，立则沮洳，坐无几席。一子名浚，每俯伏榻上，就其背按纸作唐马图，风鬃雾鬣，豪骭兰筋，备尽诸态。一持出，人辄以数十金易得之，藉是故不饥，然竟无求于人而死。志节既峻，仪观甚伟，文章议论愈高古……

另外，在《图绘宝鉴》、《书史会要》中均称龚开在宋景定（1260—1264）年间任过"两淮制置司监当官"。1279年陆秀夫携卫王赴海死难后，龚开悲悼不已，撰《宋陆君实传》，并写有挽陆秀夫诗二首：

其一：
立事宁将败事论，在边难与在朝分。
从来大地为沧海，可得孤臣抱幼君。
南北一家今又见，乾坤三造古曾闻。
他年自有春秋笔，不比田横祭墓文。
其二：
数关天地人何预，分在君臣理可无。
周粟如山夷叔饿，史书犹目白婴诬。
旧邦新命方开化，公法私情本不渝。
忠义未须论彼此，后先从长是吾图。



诗写得很沉痛，但不像郑思肖那样激烈。宋亡后，龚开也隐居不仕，但他与现实的关系并不像郑思肖那样势不两立，而是采取了清贫守志、浮湛俗间的人生态度。平生往来于杭州、平江（今苏州）等地，广交诗朋画友，成为江南文坛画界颇有影响的人物之一。龚开"身长八尺，硕大美髯"，年龄七十多岁时，仍"疏髯秀眉、颀身逸气，如古图画中仙人剑客"（柳贯《柳待制文集》卷十八《题江矶图卷后》），是位胸襟豁达、才思敏捷的人。他的创作涉猎广泛，且多奇思异想，人物、山水、花鸟均能，尤以善画瘦马和墨鬼钟馗著称于世。时人誉为"怪怪奇奇，自出一家"（夏文彦《图绘宝鉴》卷五）。《画鉴》称他画马师法曹霸，"得神骏之意，但用笔颇粗"。风格上的粗放，当是画家的气质使然，而马形取其瘦，则因为别有寄托，他有自题瘦马图诗及跋语：

> 一从云雾降天关，空洗先朝十二闲。
>
> 今日有谁怜骏骨，夕阳沙岸影如山。
>
> 《经》言："马肋贵细，而凡马仅十许肋，过此则骏足，惟千里马多至十有五肋。"假令肉中有骨，讵能令十五肋毕现于外？现于外非瘦不可。因成此相，以表千里之异，亦劣非所讳也……
>
> （龚璛《存悔斋诗稿·续补遗》）

骨少不能观其骏，为表现其骏只能画其瘦，但空有骏骨，却无人怜惜，又奈之何！

形象丰满娟秀是大多数画家所着力追求的，但龚开却反其道而行之，他更擅长从"丑"中揭示意蕴之美，瘦马《骏骨图》(图2)是例子，墨鬼钟馗也是如此。钟馗形象粗夯凶怖，群鬼更是狰狞不美，但他们却能为人间驱除邪祟，造福于世，于是"丑"转化为美，龚开的创作也由此别开一个审美天地。托物言志是文人画的重要特色之一，郑思肖托之于兰竹，龚开



图2　龚　开　《骏骨图》　页　30厘米×56.4厘米　纸本墨笔
日本大阪市立美术馆藏



托之于瘦马与钟馗，所托之物不同，所言之志则是一样的，即都是在那个特定历史时期，蒙受着精神创伤的士人阶层所能做到的呼唤和抗争。元人陈方在题龚开所画《中山出游图》[2]（图3）的诗中写道：

楚龚胸中墨如水，零落江南发垂耳。
文章汗马两无功，痛哭乾坤遽如此！
恨翁不到天子旁，阴风飒飒无辉光。
翁也有笔同干将，貌取群怪驱不祥。
是心颇与馗相似，故遣麾斥如翁意。
不然异状吾将憎，区区白日胡为至。
嗟哉咸淳人不识，夜夜宫中吹玉笛。

（《孤篷倦客集》）

同郑思肖画兰一样，龚开的笔端也凝聚着悲愤与哀怨，但由于两人性格气质不同，艺术上的审美旨趣也不一样，所以在选材和风格上也迥然有别。郑思肖将满腔悲愤化作了一肚子的不合时宜，但在创作时却款款写出，笔端不露丝毫的霸悍之气，从而尽得清逸儒雅的君子风范。龚开禀性豪爽，甘贫守志，胸中蓄有“磊落轩昂峥嵘突兀者”，故在创作上不求工细妍巧，画风粗放，且多诙谐戏谑。从作品的意旨上看，郑思肖多人格上的自我昭举，龚开则多对世道的讽喻与鞭挞，但两位前宋孤臣都以“三军可夺帅，匹夫不可夺志”的人生操守与社会现实抗争到了生命的最后。

但历史的车轮依旧在隆隆地向前驶进，蒙古人的铁骑踏碎了赵宋王朝的金瓯，也踏破了士人阶层的所有梦想，现实无情地正告人们：惟识时务者为俊杰，一切反抗都是徒劳的。士人阶层必须重新调整个人与社会的关系，必须现实地思考和寻找各自的生存方式与存活意义。



图3　龚　开　《中山出游图》　卷　32.8厘米×169.5厘米
纸本墨笔　美国佛立尔美术馆藏



第二节 捐恩弃怨醉丹青

或许正是因为看清楚了历史发展的必然，也掂量出了一介儒生、几卷经学的实际分量，从而死了救世之心和扶危之愿，但又不肯屈节辱志，甘作二臣，因此才出现了热中于艺事的文化现象。钱选便是一个颇有代表性的元初画家。

钱选（1239—1301），字舜举，号玉潭，晚年更号霅川翁。吴兴（今浙江省湖州市）人。南宋景定三年（1262）进士，宋亡后隐居不仕。从身份上看，亦属南宋遗民，但他对宋元易祚这一时局的变化，在感情上并没有激起如同郑思肖那样强烈的愤懑之情，他最激烈的行为就是烧掉了自己所撰写的经学著述，然后就以平和的心态潜心于绘画创作，自称是“不管六朝兴废事，一樽且向图画开”（《元诗选二集·习懒斋稿》）。由于用心专注，故成就也颇为显著，举凡山水、花鸟、人物、鞍马等都有精湛造诣，并在理论上也有个人的独到见解，成为颇有影响的人物。在元初画坛上，与赵孟頫、王子中、牟应龙、肖子中、陈无逸、陈仲信、姚式并称“吴兴八俊”。元代许多文坛名人对他的画都有题赞，位高如赵孟頫者也曾向他请教过画理问题。但或许是因为终生隐于画，而没有什么政治地位，对社会活动也很少介入的缘故，因此有关他的生平事迹的文字记载甚少，个人的诗文集也已散失（现仅在《元诗选二集》中收其诗二十余首），堪可引据的文字只有赵汸《东山存稿》中的《赠钱彦宾序》一文：

> ……吾邑令吴兴唐子华，尝为余言：赵文敏公，以清才雅望，见用国朝，名声流于四海。其同时有牟成甫、张刚父、姚子敬、钱舜举，文学之美，皆与公相先后。舜举以绘事擅名，公甚敬其为人，尝赠之诗，有“鲁国万钧王月重，汉天一点客身孤”之

> 句，而不及其画，盖皆一时之杰也。至正己丑冬，余访唐君吴兴，因得牟先生之书而传之。未及，又得姚、张、钱三公之诗而讽咏焉，皆清迈博洽，寄兴深远，非浅闻可冀。而钱公跌宕真率，格力优暇，无怨愤不平之意，要为不可及云。独其所谓经说者，不可得见。访其家，问诸其兄子国用，则曰："公尝著书，有《论语说》、《春秋余论》、《易说考》、《衡泌间览》之目，后皆焚之矣。"盖当时同游之士，多起家教授，而舜举独隐于绘事以终其身。世之见其杜德机者，亦惟称其善画而已。呜呼，其真所谓轻世肆志者乎！向其掩抑藏遁，如是之深也。国用字彦宾，敬慎淡泊，不愧其先，能写花木翎毛。盖公之古学经说，既已无传，则食其所隐者，以世其家而有待焉，亦君子之志也。然则钱公之所以遗其族人子孙者，不亦安且远乎！余既有感于舜举氏之事，窃叹文敏公之知言，而喜唐侯之不余欺也。故叙其说，以遗彦宾，俾其子孙之尊祖尚德者有考焉。

事迹乏于记载，但钱选的作品传于后世者却很多，如《八花图》(图4)、《山居图》、《西湖吟趣图》、《秋江待渡图》、《蹴踘图》、《浮玉山居图》等，加上流失国外尚待考证的作品多达四十余件。存世作品多，一方面说明钱选生前创作上甚是勤奋，另一方面也说明社会对他作品的珍爱。钱选的创作态度十分认真，从存世作品看，绝大多数都属工细风格，绝少草率应酬之作，每件作品都用笔精工，赋色清丽，但又能于工致中显活脱，清丽中见典雅。

钱选的花鸟画师法赵昌并受到院画影响，用笔柔韧富于变化，设色妍丽而清雅，花姿叶态俯仰穿插，倚侧横斜，呼应顾盼，饶有韵致，赵孟頫评之曰："妙处正在生意浮动耳"。晚



图4 钱 选 《八花图》卷(局部) 原作29.4厘米×337.9厘米
纸本设色 故宫博物院藏

年所作趋于简括淡雅，于纯熟中又求生拙，个人风格愈发突出。在生前他的作品就获得了广泛声誉，被推举为“吴兴三绝”之一，“其折枝啼鸟，翠袖天寒，别有一种娇态，又非他人所能及者”（朱同《覆瓿集》卷六《书钱舜举画后》）(图5)。元代花鸟画在初期普遍沿袭院画风规，以工致妍丽为特色，但随着文人画的发展，开始讲究笔墨韵致，由精于物象的细致刻画转向符合文人意趣的清幽雅致。在这个演变过程中，钱选的风格虽然仍属工致妍丽的范畴，但已显示出文人情致，塑形更为概括，着色愈见典雅，已为元代花鸟画由院体向文人风范的转变做了最初的疏导工作。

钱选的山水画亦以工秀清丽见长，存世作品有水墨浅着色和青绿山水两种面貌。前者代表作品有《浮玉山居图》，后者有《山居图》等。《浮玉山居图》(图6)在表现手法上甚是新颖，在山石结构的刻画上没有沿袭前人的现成皴法，而是以细碎缜密的笔触表现其结构与体量，林木的形态与关系也交待得非常清楚，然后罩染浅淡的石青色，形成统一和谐的色调。用笔虽然细碎，但山石的形状在圆浑中又多方正斩截之姿和崚嶒危耸之态，所以整幅作品在风格上又于秀润中显示出雄强之气，堪称是集董巨传派与李郭风骨为一体。《山居图》(图7)属青绿山水，在画法上又有不同。山峦全用空勾而不施皴法，敷色浓丽，但能去除俗艳与板实，通过色彩的浓淡层次凸现山峰结构，用笔勒形时取生涩之势以求朴拙之美，虽是重彩但又不掩笔墨筋骨，辅之以焦墨打点，使画面更别生韵致而光彩照人。与《浮玉山居图》一样，此幅作品也取横长全景式手卷平远构图，近、中景致山峰耸峭、林木茂密、水面平阔、天水一色，远景山势逶迤、错落有序、画面空间开阔、意境幽旷、点景人物与舟楫屋舍布置得法，刻画精细，营造出一个理想的可游可居的恬静优美的环境。画左部有自题诗曰：



山居惟爱静，日午掩柴门。
寡合人多忌，无求道自尊。
鷃鹏俱有志，兰艾不同根。
安得蒙庄叟，相逢共细论。

诗画合读，更能看出这位前朝遗老的人生态度，以及捐弃恩怨，潜心于艺后在精神上求得的和谐与解脱。

在人物画上钱选也有突出成就，在画法上继承了李公麟、阎立本的风范，但用笔更为精细，着色也更为明净清丽。所画题材多为古代的高人逸士，偶尔也作世俗题材，所画内容多为历史故事或真实人物。代表作品有《柴桑翁像》、《蹴鞠图》、《明妃出塞图》、《萧翼赚兰亭图》、《王羲之观鹅图》等（但大部分作品均散失国外，真伪尚待考证）。取历史上的真实人物入画，所画形象和人物行举就不能随意杜撰，要有一定的依据，这也反映出钱选创作态度的严谨认真，如《蹴鞠图》(图8)画的是宋太祖赵匡胤与众僚臣踢球的故事，对画中的几个人物，钱选都一一做了说明：

青巾白衣，赵太祖；对蹴踘者赵光也；衣浅褐者、太宗；衣黄、乃石守信；衣白而乌巾垂于项、乃党进；高帽年少者，楚昭辅也。此本旧藏御府，兵火流落人间，今摹仿以遗好事君子。

（吴澄《吴文正公文集》卷四十五《题蹴踘图并序》）

钱选为人宽和厚道，他自己没有出仕元朝，但对仕元的人并不疏远，更不诋毁，与这些人以艺术为纽带多有交往，如与赵孟頫就是如此。两个人曾一起切磋艺术，赵孟頫向他请教过“士夫画”的问题，他也认真地予以解答，指出士夫画的关键是“隶体耳。画史能辨之，即可无翼而飞，不尔便落邪道，愈工愈远。然又有关捩，要得无求于世，不以毁誉挠怀”[?]



图5 钱 选 《花鸟图》 卷(局部) 原作38厘米×316.7厘米
纸本设色 天津市艺术博物馆藏

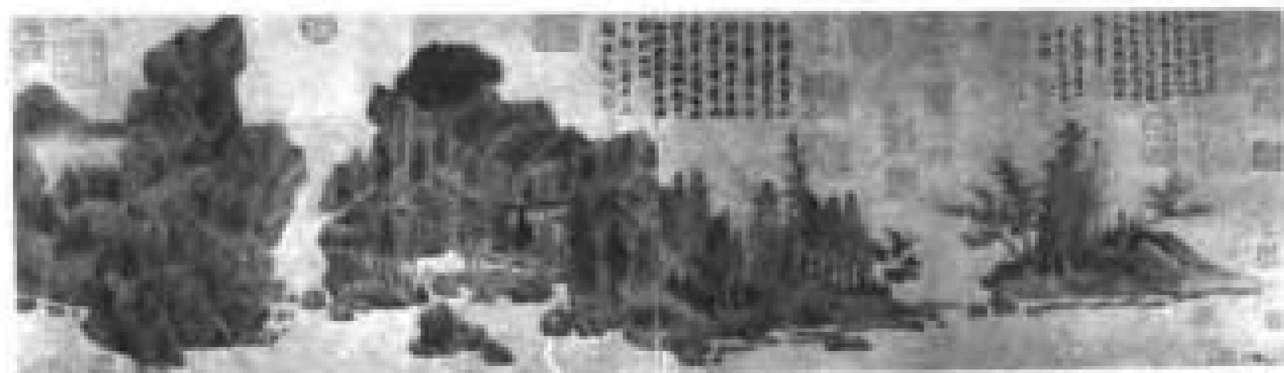


图6 钱 选 《浮玉山居图》 卷 29.6厘米×98.7厘米
纸本设色 上海博物馆藏



图7 钱 选 《山居图》 卷 26.5厘米×111.6厘米 纸本设色
故宫博物院藏



图8 钱 选 《蹴鞠图》 卷 28.6厘米×56.3厘米 纸本设色
上海博物馆藏

(董其昌《容台集》)。这段话既是钱选的艺术观，亦是他的人生态度。他不媚世，但也不愤世，将自己的全部身心都沉醉于创作中，从而获得了精神上的莫大愉悦，可以说，他将自己的人生“艺术化”了，也将艺术“人生化”了。史载他“能画嗜酒，酒不醉不能画，然绝醉不可画矣。惟将醉醺醺然，心手调和时，是其画趣。画成，亦不暇计较，往往为好事者持去”。(戴表元《剡源文集》卷十八《题画》)

焚毁著述，不问兴衰，寄情大化，醉心艺术，立身不为名利所累，治艺“无求于世，不以毁誉挠怀”，画成后亦不自珍惜，由人取持。钱选这种既不失个人操守又豁达洒脱的人生态度，对元初士人阶层来说，无疑具有榜样的作用，使他们认识到，在这个难以苟合认同的社会面前，艺术乃是昭示个人志向、求得精神寄托的理想方式。钱选的创作也正是在这个意义上对元代绘画的未来走向起到了重要的启导作用。至于他的艺术风格，由于还属于精于刻画的工细风范，并不太符合文人们的审美追求。如何促使绘画摆脱“惟谨惟细”的规范，向着抒情写意的方面演变，这还有待于进一步探索与开拓。时代呼唤着领袖群伦的人物出现，而这样的人物也果真出现了。

第三节　艺苑宗师赵孟頫

赵孟頫与钱选属同时期人，二人在艺术创作上也都属通才，但两人出身不一样，在社会地位上也截然有别。赵孟頫作为宋皇族后裔，仕元后更“官从一品，荣际五朝”。高贵的出身和显赫的社会地位，使他成为一个“名满四海”的“明星”式人物，而他卓著的艺术成就和对书画学人的爱护与提携，更使他成为众望所归的一代宗师。为此，赵孟頫的艺术

实践和理论见解就自然而然地为整个文化界所普遍认同，成为元初以及整个元代开启一代画风的领袖人物。

赵孟頫(1254—1322)，字子昂，号松雪，又号水精宫道人，湖州(今浙江吴兴)人。出身宋朝宗室，即太祖子秦王赵德芳十世孙[4]。其父赵与訔，度宗时任户部侍郎兼知临安府浙西安抚使，好诗文书画，家中富有收藏。赵孟頫十一岁时，父亲去世，母亲丘氏担当起了对赵孟頫的抚养和教导的责任。这是一位教子有方的妇人，对儿子讲道："汝幼孤，不能自强于学问，终无以觊成人，吾世则亦已矣。"（赵孟頫《松雪斋文集》附录《大元故翰林学士承旨、荣禄大夫、知制诰兼修国史赵公行状》）童年的赵孟頫亦很乖顺，尊母命发奋读书，又聪颖通敏，读书每过目成诵。十四岁时，便中试国子监，注任真州司户参军。但不久南宋便灭亡了，赵孟頫只好在家避难闲居了十来年。丘夫人审时度势，再次激励儿子："圣朝必收江南才能之士而用之，汝非多读书，何以异于常人？"（同上）于是赵孟頫并没有因时局的变化而荒废学业，而是益发努力，并投拜宿儒敖继公求取学问，且经常往来于湖州、杭州之间，结交了一大批文人学士和书画家，同当时的社会名流如周密、戴表元、仇远、李衎、鲜于枢、郭天锡等都过从甚密，与这些人一起研究学问，切磋艺术，俨然是一个档次颇高的民间文化社团，而在当地的"吴兴八俊"中，赵孟頫更被推为首选。从这些情况来看，赵孟頫虽然身为宋皇族苗裔，但赵宋王朝的灭亡对他的打击并不十分沉重，这或许是因为他当时年纪尚轻，承蒙皇恩有限；或是凭他的才识，看到祖宗江山寿限已尽，亡在必然。为此，他没有进行任何抗争，相反，在内心深处，似乎还期望着能得到新王朝的起用，以实现母亲所叮嘱的出人头地的愿望。事情也果真像丘氏所预见的，至元二十二年(1285)，元政府派行台御史程钜夫到江南"搜访遗逸"，

征召到赵孟頫时，他便慨然应命，以欢快的心情北上大都，开始了在新朝中的仕宦生涯，时年三十三岁[5]。赵孟頫是抱着将自己的所学"用之于国，使圣贤之泽沛然及于天下"的愿望出仕元廷的，但他还是太天真了，事情远远不像他自己想象的那么简单。

赵孟頫仕元后，得到了世祖及后来几朝皇帝的爱重，加上自己的才学，仕途还是很顺畅的。他尽个人的所能，协助朝廷推行仁政，铲除暴虐，举荐贤良，撰修国史，为元朝政权的巩固和文化的发展做出了贡献，也得到了不断的晋升。他先由兵部郎中（从五品）调任集贤直学士（正五品），继而调任同知济南路总管府事（从四品），再调汾州知州、江浙行省儒学提举、泰州尹（正四品）；仁宗时升集贤侍讲学士（从二品），最后进翰林学士承旨（从一品）。从出仕到最后一次南归故里(1319)，三十多年间，获得了"荣际五朝，名满四海"，官从一品，推恩三代的隆遇殊荣，堪称是风光一世。但就在这令人艳羡的荣誉下，赵孟頫的内心深处却有着难以言说的精神苦痛。

这苦痛来自两个方面：一是作为汉人（赵又是汉人中的宋室宗亲）在从政过程中所受到的猜忌、排挤和压制[6]，一是作为宋室王孙出仕元廷后遭到了社会舆论的非议与责难。前者使赵孟頫有志难抒、有才难展，虽然官居一品，但在蒙古族官吏的排挤下，处处受到掣肘，最终不过是"文学侍从之臣"而已；后者则承受着降志辱身、大节有亏的道德压力。这一来自社会舆论的压力给赵孟頫带来的痛苦尤为深重，社会在责备他，他自己也每每自惭、自疚，曾在《罪出》一诗中沉痛地写道：

在山为远志，出山为小草。

古语已云然，见事苦不早。



平生独往愿，丘壑寄怀抱。
图书时自娱，野性期自保。
谁令堕尘网，宛转受缠绕。
昔为水上鸥，今为笼中鸟。
哀鸣谁复顾，毛羽日摧槁。
向非亲友赠，蔬食常不饱。
病妻抱弱子，远去万里道。
骨肉生别离，丘垅谁为扫。
愁深无一语，目断南云杳。
恸哭悲风来，如何诉穹昊。

（《松雪斋文集》卷二）

又有书怀诗：

多病相如已倦游，思归张翰况逢秋。
鲈鱼莼菜俱无恙，鸿雁稻粱非所求。
空有丹心依魏阙，又携十口过齐州。
闲身却羡沙头鹭，飞去飞来百自由。

（《松雪斋文集》卷四《至元壬辰由集贤出知济南暂还吴兴赋诗书怀》）

出仕后固然得到了荣华，得到了光宗耀祖的机会，但也失去了很多，失去了亲情，失去了自由，失去了自己的本真性情，还有社会责成于他的志节操守。赵孟頫几次找机会返回故里，但又都被圣旨召回，直到六十六岁时（1320），以夫人病重为由才被恩准陪送回乡（结果管夫人竟病死于回家途中）。即使回到故里，在为妻子守丧的日子里，皇帝也没给他清静，遣使传旨令其抄写《孝经》，赵孟頫趁机再次上书恳求致仕（退休），竟无人理睬，转年（1322）便与世长辞了。死后其子赵雍奉柩与先母管夫人合葬于德清县千秋乡东衡山麓。一个末世王孙、一个才华冠世的艺术天才、一个欲“兼济天

下"的儒生，带着极世荣华，也带着终生的疚惭和世人的褒贬，结束了矛盾痛苦、进退两难的人生，逝世前六十三岁时写的一首《自警》诗似乎就是个人的墓志铭：

齿豁头白六十三，一生事事总堪惭。

惟有笔砚情犹在，留与人间作笑谈。

看来赵孟頫自己也很清楚，他的背宋仕元这一人生举措，是不会得到世人原谅的，惟有自己在书画上所投入的虔诚，庶几可供后人品鉴与把玩。事实也确是如此，赵孟頫死后，尤其是到明清时期，对他的非议日见其多，李东阳在《麓堂诗画》中写道：

赵子昂书画绝出，诗律亦清丽，其《溪上》诗曰："锦缆牙樯非昨梦，凤笙龙管是谁家"，意亦伤甚。《岳武穆墓》曰："南渡君臣轻社稷，中原父老望旌旗"，句虽佳，而意已涉秦越。至对元世祖曰："往事已非哪可说，且将忠直报皇元"，则扫地矣。其画为人题者有曰："前代王孙今阁老，只画天闲八尺龙"，有曰："两岸青山多少地，岂无十亩种瓜田。江心正好看明月，却抱琵琶过别船"，则亦几乎骂矣。夫以宗室之亲，辱于夷狄之变，揆之常典，固已不同，而其才艺之美，又足以讥訾之地，才恶足恃哉！

更有的人由人品进而否定其艺品，姜绍书在《韵石斋笔谈》中写道：

观子昂画颖弘秀拔，嫣然宜人，如王孙芳草，欣欣向荣。观子固墨梅水仙，则雪干霜枝，亭亭玉立，如岁寒松柏，历变不凋。志士宁为子固，弗为子昂。

张丑直言赵孟頫书画"过于妍媚纤柔，殊乏大节不夺之气"（《清河书画舫》），傅山更"薄其为人，痛恶其书浅俗"。但也有为赵孟頫开脱辩护的，董穀写道：



天命有在，宋室已虚，族属疏远，又无责任，仰视俯育，为禄而仕，民之道也……必欲以事雠责之，宁免顽民之诛。

(《碧里杂存》)

这场公案争论了数百年，直到今天也未能给出一个完满的结论。这是因为赵孟頫在书画上的才华和贡献是不争的事实，而他的出仕元廷，却又关系到在强权面前士人阶层的志节操守和道德人格能否恪守不移的原则性问题。由前者开脱后者总是苍白无力的。赵孟頫决定应召入仕，不管他出于什么样的动机，也无须列举他从政后的种种表现，只要他迈出了这一步，在那个特定的历史时期、特定的政治气候下，他便与那些矢志抗争的社会力量站在了对立面上，就再也摆脱不了趋炎附势、讨爵干禄的干系，恐怕也正是自觉到了这一点，赵孟頫自己也才产生了自惭、自责的心理。对他的这一人生抉择，人们可以给予理解，但却难以给予肯定，更不适合美化。因为如果对这一行为予以肯定与赞许，那就无法同时对文天祥、陆秀夫、郑思肖……以及面对元军的血腥屠杀，广大军民英勇抗争直至以身殉难的事例做出正面两全的正确评价。这是一个不容折中通融的是非问题。如果非这样做，倘若赵孟頫地下有知，非但不会由此感到宽慰，反而更增加了他的疚惭和不安。

赵孟頫是一个复杂的历史人物，在他身上体现着士人阶层的优点和弱点、矛盾和局限。从他青少年时遵从母命，发奋读书，出仕后屡遭猜忌排挤而忍气吞声、委曲求全，以及几次乞归不成，亦不敢违背帝命等情况看，他是一个禀性柔顺的儒雅文人；而从他力推仁政、举荐良才、广交文友、栽培后学，以及面对非议而能自责自疚等方面看，又是一个心地善良、仁和宽厚的谦谦君子。所有这些，都直接影响到了他

的人生态度、艺术观念和审美追求。为此，对他的评说，既不能因其人生道路的抉择而废其艺，也不能由艺术上的成就而对其仕元问题寻找托词而滥加溢美，还是应历史地、实事求是地研究其人其艺为妥。

赵孟頫在创作上力倡“古意”，影响最大的一段话是：

> 作画贵有古意，若无古意，虽工无益。今人但知用笔纤细，傅色浓艳，便自谓能手，殊不知古意既亏，百病横生，岂可观也。吾所作画，似乎简率，然识者知其近古，故以为佳。此可为知者道，不为不知者说也。
>
> （《清河书画舫》）

在题他人的画和自己其他一些画作中还多次强调这一观点。联系赵孟頫的学识修养、气质禀赋以及他的艺术风格和对南宋画风的批评，可知所谓“古意”实际上指的就是取法唐、五代和北宋重气韵、讲骨法，追求自然神妙的艺术效果，去除历历俱足、外露巧密而内乏神韵，或张扬躁露、故作奇崛的创作弊端和不良习气，从而重建古朴率真、温馨蕴藉而又清新典雅的美学品格。赵孟頫的创作也正是在这些方面形成了个人的艺术特色并影响了整个元代画坛。

赵孟頫在艺术上是个全才，诗文、音律、鉴赏均通，而以书画成就最高。在书法上他于篆、隶、楷、行、草诸书体都有精深造诣，遍学前代名家，对二王（王羲之、王献之）致力尤深，最后形成自己姿媚清丽又潇洒天真的书风，被世人评为“超宋迈唐，直接右军”的大书法家。在绘画上人物、山水、花鸟、鞍马全能，而且在风格技法上既精工笔，又能写意，既善设色，亦谙水墨，被誉为“天机所激，一学便似”。天赋固然有关，但更重要的是得益于他长期的刻苦努力。对李思训、李昭道、董源、巨然、李成、郭熙、荆浩、关仝、赵



伯驹、赵伯骕，乃至同时代的钱选等人，赵孟頫都精心研究过，是在广取博采的基础上才形成个人风格的。

董其昌认为，赵孟頫的山水画"有唐人之致而去其纤，有北宋人之雄而去其犷"。（跋《鹊华秋色图》）具体来讲是取二赵二李之精整而去除刻画之痕，再将董巨之浑厚淹润与李郭之刚健清拔融而为一，从而形成自己典雅蕴藉、秀润清丽的风貌。传世的代表作品有《鹊华秋色图》、《水村图》、《重江叠嶂图》、《双松平远图》、《幼舆丘壑图》、《洞庭东山图》等。

《鹊华秋色图》(图9)作于元贞元年（1295），时赵孟頫四十二岁，画的是齐州（今山东省济南）华不注山和鹊山的秋天景致。画中两山遥向耸峙，林木扶疏，大面积的水域中秋荻摇曳、舟楫缓驶，陆地上三两人家，或晾晒鱼网，或放牧羊只，又有水滨下罾、投竿垂钓者，意蕴疏朗闲和，生活气息甚为浓厚。笔法上华不注山用解索皴，鹊山用披麻皴，罩染花青，树木枝干用双勾，中锋剔枝，梢间用蟹爪，树叶多用点法，辅以勾写，用笔松灵活脱，款款写出，尽去刻画之习和张扬之态，师法董源但笔墨更加疏朗清爽。画上题款写道："公谨父齐人也，余通守齐州，罢官来归，为公谨说齐之山川，独华不注众知名，见于左氏，而其状又峻峭特立，有足奇者，乃为作此图。其东则鹊山也，命之曰鹊华秋色云。"受画者是被黜之人，赠画者赵孟頫也自齐州解官回京，两个人的心情是相通的，画中两座孤立于秋天中的山峰，是否寓意着两个同是天涯沦落人的此时的相同命运和共同心境呢?

赵孟頫的山水画风范主要源自两个体系：一是董源、巨然，一是李成、郭熙。他在创作时每每将两个体系融会为一，但有时各有侧重。《鹊华秋色图》、《水村图》(图10)更多董巨神韵，《重江叠嶂图》、《双松平远图》则更多李郭风骨。《双松平远图》(图11)近景中两株苍松刚劲峭拔，杂木俯仰揖让，用

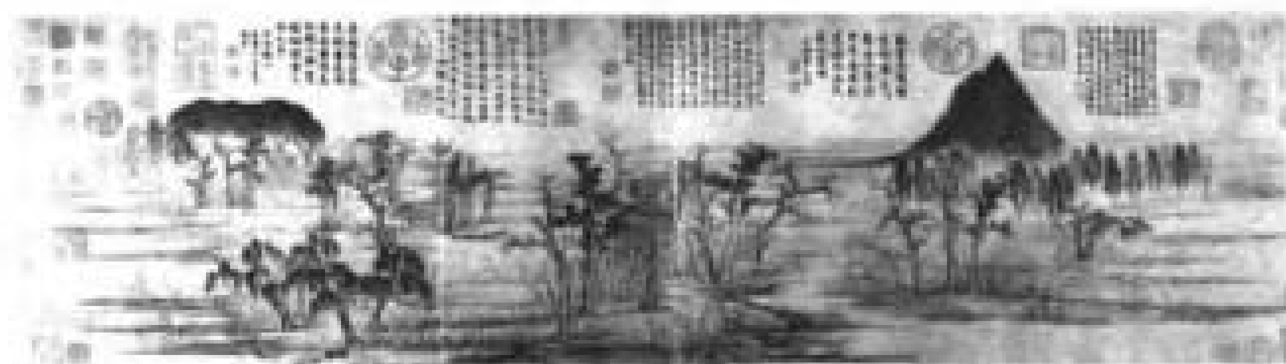


图9　赵孟頫　《鹊华秋色图》　卷　28.4厘米×93.2厘米
纸本设色　1295年　台北故宫博物院藏



图10　赵孟頫　《水村图》　卷　24.9厘米×120.5厘米　纸本墨笔
1302年　故宫博物院藏

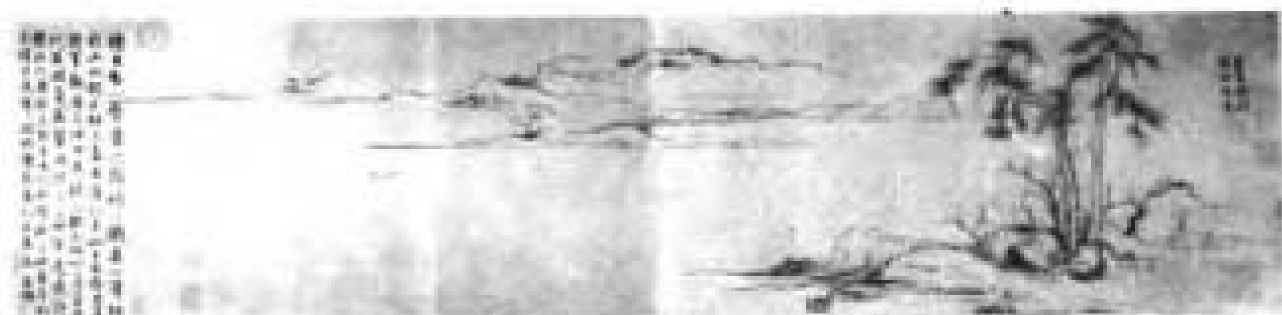


图11　赵孟頫　《双松平远图》　卷　26.7厘米×107.3厘米
纸本墨笔　美国大都会美术馆藏



图12　赵孟頫　《洞庭东山图》　轴　61.9厘米×27.6厘米　绢本设色　上海博物馆藏

笔沉着劲爽，塑形精严整肃，李郭风神隐约可见。近景巨石和远景峰峦沙岸则逸笔写出，略加皴擦打点，而不施渲染，宽阔的水面不着一笔，只点缀以扁舟钓叟，使画境愈发清旷空灵，得李郭风骨而去其繁缛，有董巨神韵而舍其浑融，堪称是素养积成后的妙得之作。赵孟頫自己对《洞庭东山图》(图12)这件作品也比较满意，在画右侧题道："仆自幼小学书之余，时时戏弄小笔，然于山水独不能工。盖自唐以来，如王右丞、大小李将军、郑广文诸公奇绝之迹不能一二见，至五代荆、关、董、范辈出，皆与近世笔意辽绝。仆所作者，虽未能与古人比，然视近世画手，则自谓少异耳。"所谓"少异"，就是做到了吸取前人之长而融入己意，以书法入画法，于真率中求洒脱，简括中见丰澹，蕴藉充和，圆活姿媚，不施机巧而妙得自然。正是这一体现了时代追求和文人旨趣的艺术风范，启导和影响了有元一代的众多画家。

赵孟頫的人物和鞍马有白描和设色两种面貌，白描继承了李公麟技法，设色则取法唐人规范。前者用笔简括古朴，着力于人物性格刻画；后者则设色浓丽，风格秀致。代表作品有《老子像》、《红衣罗汉》、《人骑图》、《浴马图》(图13)等。赵孟頫称自己画马得之于个人天赋，自诩"不愧唐人"。同代人亦多有赞美，王沂评价说："吴兴学士画无比，笔迹远过龙眠李"(《伊滨集》卷五《题赵子昂画马》)。刘敏中认为："凡画神为本，形似其末也。本胜而末不足，犹不失为画；苟善其末而遗其本，非画矣。二者必兼得而后可以尽其妙。观子昂之画马，信其为兼得者欤。"(《中庵集》卷十六《跋赵子昂马图》)在人物画上赵孟頫自称是"刻意学唐人"，是最能体现自己对"古意"的追求。曾自题《红衣罗汉图》(图14)："卢楞伽罗汉像，最得西域人情态，故优入圣域。盖唐时京师多有西域人，耳目所接、语言相通故也。至五代王齐翰辈，虽善画，要与汉



图13　赵孟頫　《浴马图》　卷(局部)　28.1厘米×155.5厘米
绢本设色　故宫博物院藏



图14　赵孟頫　《红衣罗汉图》　卷　26厘米×52厘米　纸本设色
　　1304年　辽宁省博物馆藏

僧何异。今仕京师久，颇尝与天竺僧游，故于罗汉像，自谓有德，此卷余十七年前所作，粗有古意，未知观者以为如何也。”画中的罗汉就形象特征来看，确实有异于汉僧面孔，在技法上用匀整的铁线描，不求笔触的灵动飘逸而取其简括沉着、设色明丽、对比强烈，确有古拙明快之感。但又有失于过分平实和装饰效果。因此，就人物画创作中的性格刻画，情蕴铺垫，以及表现笔法的丰富性来讲，这种“古意”并不能反映出人物画的发展趋势，所以对画坛的影响并不大。

在花鸟和墨竹题材上，赵孟頫亦有所涉猎。其花鸟画沿袭了院画风范，用笔严谨工细，形象生动活泼，但在敷色上舍艳丽而求典雅，更多了些文人趣味。墨笔竹石是赵孟頫“书画同法”[7]理论主张在创作实践上的尝试，为元代墨笔花鸟画的发展起到了重要的示范作用。如传世的《兰竹石图》、《秀石疏林图》(图 15)、《幽篁戴胜图》(图 16)等都属典范之作。在这些作品中充分发挥了迹划的抑扬顿挫、中侧逆转和墨色的浓淡干湿、生涩枯润，笔行纸上，心手相应，气力相合、离披点画、妙契自然，做到了迹虽断而气连，笔不周而意足，前人所向往的“遗去机巧，意冥玄化，而物在灵府，不在耳目，故得于心，应于手，孤姿绝状，触毫而出，气交冲漠，以神为徒”的创作情状和艺术境界，首先由元初画家在墨笔竹石的创作中得以实现了。这既是艺术观念的突破，也是艺术语言的更新，它在突破“历历俱足、甚谨甚细”，外露巧密而内乏俊发之气的旧有格局的同时，向着笔墨的性情化演变迈出了重要的一步。在这个过程中，赵孟頫的理论和实践都起到了指导和示范的作用。

作为元代画坛的领袖群伦的人物，赵孟頫除了个人的创作外，更以谦和之怀和仁爱之心联络、提携和栽培了众多的书画家。当时著名的画家如钱选、高克恭、李衎、李倜等都与



图15　赵孟頫　《秀石疏林图》　页　27.5厘米×62.8厘米
纸本墨笔　故宫博物院藏



图16 赵孟頫 《幽篁戴胜图》 轴 25.4厘米×36.2厘米
纸本设色 故宫博物院藏

他交往密切，后辈学人和亲属如唐棣、朱德润、柯九思、黄公望、管道昇、赵雍、赵凤、赵麟、王蒙等都直接得到过他的指导，即使那些民间画家如陈琳、陈鉴如、王渊、胡廷晖等也都得到过他的点拨；而间接受他影响的画家就更多了。他是当之无愧的一代宗师，为一个时代艺术风格的形成和发展，做出了他人不能取代的巨大贡献。

第四节 一代英才高克恭

“近代丹青谁最豪，南有赵魏北有高”（张羽《静居集》卷二《临房山小幅感而作》），“高侯画山谁与匹，名重当今称第一”（张宪《玉笥集》卷六《题高尚书画》），“国朝画手不可数，神妙独数高尚书”（王冕《竹斋诗集》卷二《卫生画山水》）……这些元代文人和画家都对高克恭推崇备至，一个少数民族出身的士夫在画界赢得如此高的赞誉，在历史上委实不多见。

高克恭（1248—1310），字彦敬，号房山，大都人。其祖先是西域人，依元制划民四等，高克恭属色目人，但他的祖父辈即与汉人通婚，占籍山西大同。他的父亲高嘉甫对经学和程朱理学均深有研究，被六部尚书招为婿，又被缙绅推荐，元世祖曾召见于便殿，奏对经世要务，但高嘉甫无意仕宦，归居房山，有子五人，高克恭是长子。在父亲的教导下，高克恭潜心读书，“于经籍奥义，靡不口诵心研，务极原委，识悟弘深”（邓文原《巴西文集》、《故太中大夫刑部尚书高公行状》）。二十七岁时，由京师贡补工部令史，从此步入仕宦生涯，经由户部主事、河南道提刑按察司判官、监察御史、山西河北道廉访副史、江南行台治书侍御史、翰林直学士，最后升至刑部尚书和大名路总管（正三品），仕途是相当顺畅的。



高克恭从政期间恪尽职守、勤于政务、敢于直言、不徇私情，曾言“圣代累颁诏旨，议行贡举法，而权臣卖官营私，拔引朋类，沮格不行，令所至乏才，宜急举行以副上意”，又极力倡言“敦学校，选实才，汰冗官，增吏俸，慎刑狱”。元朝政府对汉人一直采取歧视和防范政策，但以儒立身的高克恭则不然，他体恤民情，廉正宽和，对汉族知识分子更是优礼有加。他出任江淮时，规定“凡以儒籍占者，皆定为户”，从而使“士得自拔于氓隶，皆感激泣下”。又广交文士，联络贤才，一时江南才俊，朔北贤达，诸如赵孟頫、鲜于枢、邓文原、郭祐之、周草窗、仇仁等均与他交往密切。他也发现和提拔了不少人才，如敖继公、陈祖康、倪渊、姚式等。或许是深受汉文化濡染之故，高克恭虽然身居显要，但一生廉洁，从南方任满北归时竟“行李无长物”，回家的路费都是向他人借的。逝世时，一点遗产也没有留下。生前他问姚子敬“人生至贵者何？”不等子敬回答，他直言告之“无求”。从政之余，寄情山水，挥写丹青，是其惟有的好尚。每“命僮挈榼，杖履适山中，世虑冰释，竟日忘归”。（《巴西文集·行状》）尤爱江南山水之清丽，除图绘外，亦曾吟咏于诗，如：

过信州

二千里地佳山水，无数海棠官路旁。
风送落红搀马过，春光更比路人忙。

弋阳

雷声驱雨转山西，山腹云根似削齐。
日暮牧儿归不得，料应白水涨前溪。

满目云山楼

溪头白鹭来相安，溪上红桃雨打残。
满目云山为谁好，一川晴色上楼看。

诗写得虽然不像汉族诗人那般旖旎工巧，但自有一种清新稚朴、沉酣漓畅之美，与他的绘画风格是一致的。

高克恭的绘画题材集中于山水与墨竹。山水画师承二米兼取董巨，早期创作也可能受到了金代画家王庭筠、王曼庆父子的影响。作为色目人，虽然深受儒学陶冶，但性格气质上仍秉承着西域人的豪爽率真，《行状》中称他："性极坦易，然与世落落寡合。遇知己则倾肝膈与交，终身亦不复疑贰……尝见公作画时，虽贵交在侧，或不暇顾，有指公简傲者，久乃识其真。"这种坦荡诚挚的性格，再加上优越的社会地位，使其在取法前人时，首先对同样不失艺术家天真本性的二米绘画情有独钟，后来又吸收了董巨平淡天真的艺术风格，最终形成了自己笔墨酣畅、气格宏伟、不假巧饰而元气淋漓的艺术风貌。传世作品有《春云晓霭图》、《春山欲雨图》、《云横秀岭图》、《雨山图》、《云山图》等。

《春云晓霭图》作于元大德四年（1300），时高克恭五十二岁，属中年笔墨，是一件能反映高克恭艺术风格的代表性作品。画高山飞瀑，翠岭白云，近景画丛林古木，舟桥流水，点缀以梵宇屋舍；在技法上用米家墨点积染法画崇山大岭，用沉着刚劲的中锋画树木枝干，树叶用横点、"介"字点，白云则用行云流水笔法略作勾勒和渲染，山石林木铺染青色。整幅作品笔墨酣畅，气象雄浑，云蒸霞蔚，郁郁苍苍，虽取法二米，但在米氏云山的基础上又充实进去了雄强阳刚之气，有崔巍整肃之势和淹润华滋之美(图17)。如果说米家山水得之于"米颠"的聪敏才具和江南烟雨景致的启迪，多少具有文人"墨戏"成分的话，那么高克恭的创作则是基于他豁达的襟怀、宽宏的气度和严肃认真的治艺态度，这里没有丝毫的轻佻和顽皮。

《云横秀岭图》亦是高克恭的典范之作，与《春云晓霭



图17 高克恭 《春云晓霭图》 轴 138.1厘米×58.5厘米 纸本设色 1300年 故宫博物院藏



图18　高克恭　《云横秀岭图》　轴　182.3厘米×106.7厘米
绢本设色　台北故宫博物院藏



图》相比较，更多地运用了皴擦技法，使山石坡岸的层次结构更为丰富和富于变化，以墨色为主，浓淡相间、略染淡彩，用笔松灵洒脱，不黏不滞，整肃中又含蓄着淡泊之美(图18)。画上有李衎题款："予谓彦敬画山水，秀润有余而颇乏笔力，常欲以此造之。宦游南北，不得会面者今十年矣。此轴树老石苍，明丽洒落，古所谓有笔有墨者，使人心气降下，绝无可议者。"又有邓文原题款："往年彦敬与仆交极厚善，尝见作画时真如蒙庄所谓伛偻承蜩者，盖心手两得，物我俱忘者也。此卷拟董元，尤得意之笔。九原不可复作矣，令人雪涕。"两个人都对高克恭的这件作品激赏不已。

山水画发展至北宋时期，诸法咸备，流派纷呈，其中李成、郭熙以格法森严、精于刻画、毫锋颖脱、气格隽秀而冠领画坛。但恃才傲物、跌宕不羁的米芾不肯拾唾他人、役于成法，以"落茄点"游戏于艺，独得江南烟雨神趣；其子米友仁承继父法，再行探索，最后终于使山水画别辟新格，赢得了"米氏云山"的美誉。二米的山水画以点代线，舍皴求染，积点成景，妙得天趣。其风格固然令人耳目一新，但大米"目无前辈，高自标树"的治艺态度，以及父子二人在运用积染法的同时削弱了"骨法用笔"，所画景致"意过于形"，所以在宋代画坛上还难以与李郭传派相抗衡。画家们对他们父子二人的画风感到新奇但效仿者无几。因为这种近乎"墨戏"的创作，弄不好很容易失之于"率易"，难以被社会认可。如何将"米氏云山"再向前推进，即在保存其天趣化机的同时强其风骨、壮其体量、严其法度、升其格调，赋予作品以雄秀兼得、理趣双谐的美学品格，还有待于后人的再探索。高克恭出色地完成了这一开拓工作，如清初恽南田所言："米家画法至房山而始备"(《南田画跋》)。而高克恭所以能做到这一点，除了他谙熟米家画法和兼收董源风范外，还有一个重要因素：

那就是基于他个人的才略、学养、性格和气质以及个人的社会存在所形成的人生观念和审美崇尚。正是积极、豁达的人生态度和雄强是尚的艺术追求，使他笔下的山川景观别有一种一般文人画家所少有的气概和魂魄矗立于天地之间，以其郁郁然、巍巍然的崇高之美使人“心气降下”，并激发出“高山仰止”的心理感受。也惟其如此，才使这位在创作题材上并不宽泛，在笔墨功力上也不见得比其他画坛高手强多少的“色目人”画家，最终赢得了可与赵孟頫比肩的崇高声誉，被公认为是元代画坛上仅有的两位领袖群伦的人物之一，“米氏云山”也由此得以形成一个重要传派而在绘画史上久兴不衰。

除山水外，高克恭亦能画墨竹，用笔浑厚，气格古朴，生前亦广被称誉，但存世作品仅见一件，即藏于故宫博物院的《墨竹坡石图》(图19)。墨笔画雨竹两竿，竹竿劲拔圆润，竹叶错落掩映，底部画团石，不用文人画家们所惯用的飞白勾勒，而是像画山水画一样，皴擦渲染，以取其浑厚圆润，作品的气势神韵与其山水画风格相通相类。高克恭对自己的墨竹很是自负，曾讲道：“子昂写竹，神而不似；仲宾写竹，似而不神。其神而似者，吾之两此君也。”快人快语，对赵、李画竹成就的评价虽未必允当，但强调既神且似，确是高克恭的艺术主张，这从他的山水画风貌上也可得到印证。从这一点上可以了解到，高克恭的创作宗旨更多地受到了注重规矩法度、讲究形神兼备的正统画风的影响，而对元代文人画家们即将引发的“萧散宋法”的艺术变革尚缺乏思想准备。但这也并不奇怪，因为他与那些文人画家的社会存在不同，心态也不一样，故在艺术观念和审美追求上也就自然有别。不过这些并没有影响到他在画家心目中的重要位置，因为在元初画坛上首先需要的是正本清源、培植信心的艺术典范，而他作品中所体现的雄强伟岸之美在当时正起到了这一历史作用。



图19　高克恭　《墨竹坡石图》　轴　121.6厘米×42.1厘米　纸本墨笔　故宫博物院藏

第五节　元初其他重要画家

当个别人的光辉过分强烈时，往往会使周边的人显得暗淡，元初画坛就出现了这种现象。赵孟頫和高克恭作为画坛领袖，赢得了社会的高度推崇，在充分肯定他们二人的成就时，对同时期的其他画家则每每注意不够，任仁发就是其中的一位。

任仁发，原名霆，字子明，号月山道人，松江（今上海松江县）人。生于宋宝祐二年（1254），卒于元泰定四年（1327），与赵孟頫同年生，逝世也仅比赵晚五年，属同时代人。在绘画上也是个通才，人物、鞍马、花鸟均能，尤精于画马。但影响和知名度却远远不及赵孟頫。其原因是：赵孟頫出身高贵、仕途畅达、地位显赫，仕元期间多是围着皇帝转，所以能俯视群僚，誉满四海。生前和死后，都像是一轮明月被繁星烘托着。任仁发则不然，他出身寒微，又无依仗，是凭着个人发奋努力才得入仕的[8]。任职期间，从事的是疏河防汛一类的水利兴修的辛苦差事，未能像赵孟頫等其他文学之士那样接近权要、沐浴皇恩，所以尽管做了很多造福于民的大事（如曾主持过吴淞江、通惠河、会通河、黄河、练湖及海堤的疏浚和修造等），并写下了水利专著《浙西水利议答录》十卷，但这一切都没有给他带来多大声誉。至于在绘画成就上，尽管题材广泛，造诣精湛，如其所画马被识者评为“法备神完”（杨维桢《铁崖诗集》丙集《题跋月山公九马图手卷》），造诣不在赵孟頫之下，有的作品还被仁宗下旨收藏过，但仍未能引起当时文化圈中人的重视。检索元人诗文集，提及任仁发书画创作的文字不过寥寥几种。（而论及赞美赵孟頫、高克恭者则多达百余种。）尤其令人费解的是，这样一位也是生在江南，并与赵孟頫同时效力于朝廷的实业家和多才多艺的人物，并

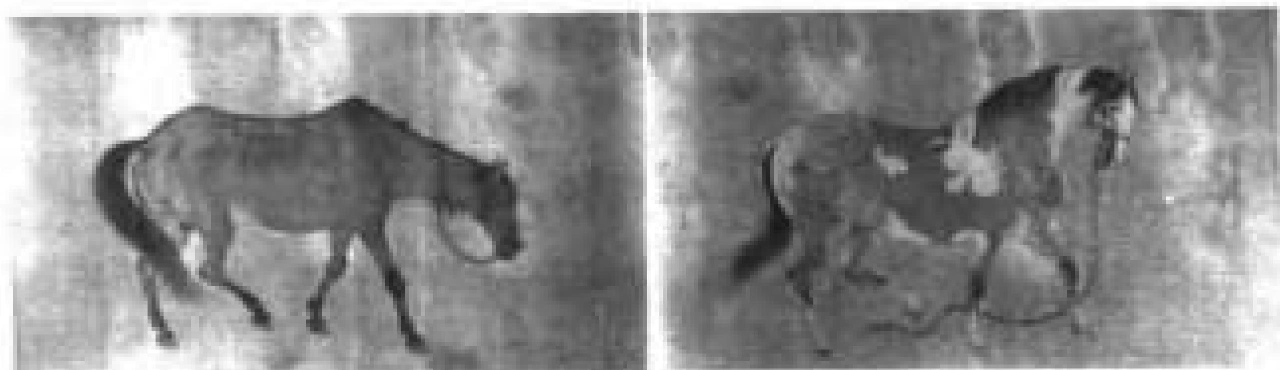


在江南属屈指可数的豪富之门，赵孟頫不该不知道，但他却不曾提及一句，而任仁发的同乡人夏文彦在编辑权威性的画史专著《画绘宝鉴》时，竟也把任仁发除名在外而不予收录。这究竟是什么原因呢？疏漏乎？道不同而有隙乎？亦或相轻乎？

从任仁发传世作品《二马图》来看，其画马造诣确实不低于赵孟頫。较之赵孟頫，任仁发用笔更为精谨，着色更为均细，造型更为准确，传神也更为俊发，做到了丰肥而不臃肿，写实而不板滞，虽然工细但又不失英姿，称其"法备神完"及"用笔逼龙眠"是毫不为过的。但这样的成就，在当时竟少有人关注，整个社会，尤其是文人们把铺天盖地的赞美都献给了官居一品的吴兴公子、赵大官人，而对这位从社会底层奋斗出来的"乡土"画家却不大放在眼里。但这并没影响任仁发对艺术的热中，作为一个干实事的官员，他也不大在乎文人之间的相互抬举，从政之余，仍旧画他想画的画，而且画得极认真，并常将特有的人生感触融入到画意中。如在《二马图》(图20)中，画肥瘦两马，并发表了一番感慨，由马之肥瘠议论到了士之廉滥，其文曰：

> 予吏事之余，偶图肥瘠二马，肥者骨骼权奇，萦一索而立峻坡，虽有厌饫刍豆之荣，宁无羊肠踣蹶之患；瘠者皮毛剥落，啮枯草而立霜风，虽有终身摈弃之忧，而无晨驰夜秣之劳，甚矣哉，物情之不类如此。世之士大夫，廉滥不同，而肥瘠系焉。能瘠一身而肥一国，不失其为廉，苟肥一己而瘠万民，岂不贻污滥之耻欤？按图索骥，得不愧于心乎？因题卷末，以俟识者。

除精于画马外，任仁发亦工于人物和花鸟。传世作品有《出圉图》(图21)、《张果见明皇图》(图22)、《横琴高士图》、《秋



附20　任仁发　《二马图》　卷　28.2厘米×143.7厘米　绢本设色
故宫博物院藏



图21　任仁发　《出圉图》　卷(局部)　原作34.2厘米×201.9厘米
绢本设色　1340年　故宫博物院藏

水凫鹥图》等。

《张果见明皇图》表现的是八仙之一的张果谒见唐明皇李隆基，在其面前施展仙术，幻化神驹的故事。画中人物个性鲜明，神态生动，衣纹用游丝描，匀细而又富弹性，色彩典丽中又不失古雅，可看出在人物画上任仁发亦功力深厚。(图22)

《秋水凫鹥图》是任仁发仅存的一件花鸟画作品，取法黄筌，工致艳丽，虽属院画风范，但在构图上多变化，形象刻画上也不见概念化倾向，意趣上则颇有生活气息(图23)。任仁发童年生活在松江水乡，此地“东尽艾圻浦，皆葭荻茅筱，居民十余家，日弋水禽野雉为业”（王逢《梧溪集》卷六《谒浙东宣慰副使致仕任公及其子台州判官墓》）。可知任仁发画花鸟是有着生活感受和形象积累的，所以他笔下的花鸟形态生动，并善于对细节的观察与描绘。如此件作品中四种禽鸟呈六种动态，或梳翎、或理羽、或凫水、或啼鸣……刻画得都极为生动，对每片树叶反正仰侧也都极尽斟酌推敲，可谓细致入微。可见这位“吏事之余”的编外画家对创作的投入与专诚。但有关任仁发生平事迹的文字极少，现可参阅的只有王逢在吊唁任仁发墓地时写下的一首诗和诗后的数百字序文，但记叙得也极简略。五十年代时任仁发的墓志被发现，但志文却多残缺而难以卒读，噫嘻悲哉！莫非天亦欲掩其迹乎！所幸的是任仁发尚有数件作品流传下来，而且都属精心之作，使我们今天得以一睹其艺术风采。

蒙古族人入主中原后，在初期对文人们不重视，对文人们正在酝酿的艺术变革和以雅逸为尚的水墨画也不感兴趣，相比之下，他们更乐于接受那种刻画工细、着色艳丽的工笔画，尤其是有一定情节的人物画、传神写真的肖像画和工致巧密的界画更容易获得他们的喜爱。正是在这种背景下，给

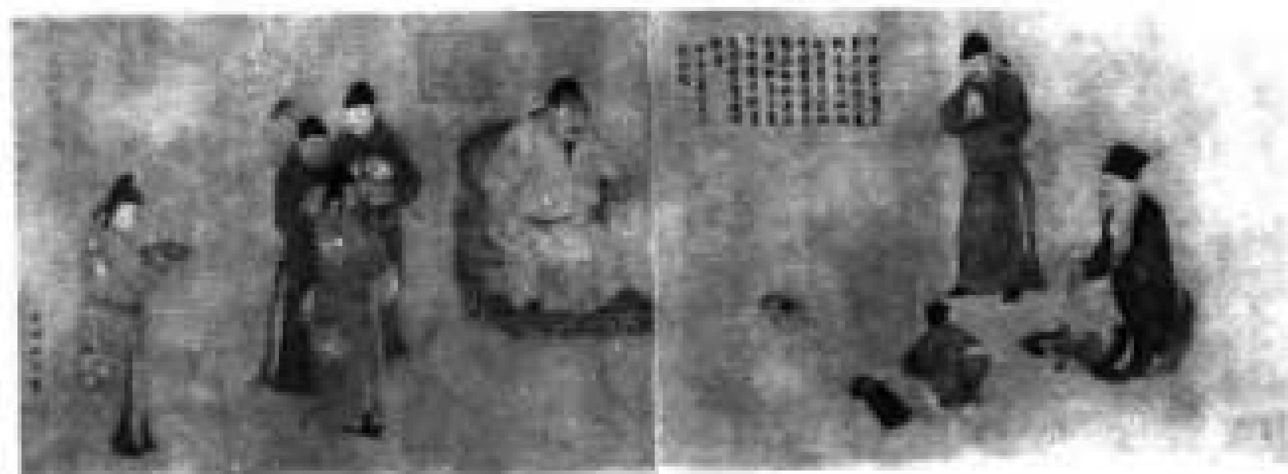


图22　任仁发　《张果见明皇图》　卷　41.5厘米×107.3厘米
　　　绢本设色　故宫博物院藏



图23　任仁发　《秋水凫鹭图》　轴　114.3厘米×57.2厘米
绢本设色　上海博物馆藏



某些画家提供了展示才能的机遇，何澄、刘贯道等人就是由此得以跻身于艺林的元初宫廷画家。

何澄，生于1223年，卒年失考。燕地（河北）人，是由金入元的画家。精于界画和人物画。由于他的画符合蒙元贵族的欣赏趣味，先被授太中大夫（从三品），秘书监致仕后，又由献界画再赐昭文馆大学士、中奉大夫（从二品），以画艺获得如此高的官衔，在元之前不曾见，在元代也属特例（何澄之外仅有塑像名家刘元亦获此殊荣）。何澄虽然官居二品，但终究只是个被皇帝恩宠的画家，在当时政坛上并没有什么位置，所以在《秘书监志·题名》中并没有他的名字，这或许是疏漏，但也有可能是有意不录。在元代诸多文献中，也极少提及何澄，现只有程钜夫在题何澄界画的三首诗后的跋语中略有介绍，其文曰：

> 右昭文馆大学士、中奉大夫何澄年九十所进画卷。澄之画得自天性，世祖时已有名，被征待诏掖垣。至大初，兴圣宫成，皇太后旨总绘事。迁太中大夫、秘书监，致仕。今进此卷，上大异之，诏赐官职。诏臣某为之诗，将藏之秘阁，示天下后世。工致巧妙，古人不得专美于前。臣窃谓，自古以翰墨见知当世，不为无人，澄独以姑苏台、阿房宫、昆明池，托物寓意，其庶几执艺以谏者欤！臣既喜为之诗，复识卷末以附不朽云。皇庆元年二月日具官臣某拜手稽首谨跋。
>
> （程钜夫《雪楼集》卷九《题何澄画三首》）

这是奉皇帝之命为何澄进献的画题诗作跋，作为行台御史的程钜夫自然得认真对待，溢美之辞是少不得的。但跋语中称何澄所献的界画中有“托物寓意”的旨意，是借献画之机在对皇帝进行劝喻告诫，这见解是否正确则很难讲。何澄

一生是以画获贵得福的，一个对汉文化了解不多的朝廷，能对一个画人如此恩宠有加，何澄自是感恩不尽，所以退休后还以九十岁高龄再度献艺。说何澄希望大元帝国国祚永葆是不错的，但说他想借画进谏则有失牵强。即使何澄真有此意，大元皇帝恐怕也体会不出来，朝廷喜欢他的画，说穿了，就是看在他画得认真，画得“工致妙巧”，看着好看而已。程钜夫的评说，不过是他个人的揣测罢了。

何澄作为官居二品的宫廷画家，又享高寿，创作条件是很优越的，但传世作品却很少，现国内仅见吉林省博物馆所藏的《归庄图》(图24)，其界画则不见一件。《归庄图》水墨纸本长卷，纵41厘米，横723.6厘米，是所见元代人物画中最长的手卷。取材陶渊明《归去来辞》，画陶渊明归田隐居后的生活情景。人物衣纹刻画多用方折笔，背景山水用枯笔焦墨施淡墨渲染，总体风格属刚劲中含秀润与清逸，有南宋院体遗规，但亦见元画的逸笔风范。画后附有赵孟頫、虞集、柯九思等人题跋和内侍张仲寿所录《归去来辞》全文。揭奚斯亦有题诗评述此画：

画师何澄九十余，落笔不数高尚书。
况居大官世所重，一纸可博隋侯珠。
宫中贵人张仲寿，学书自诩吴兴右。
人言前身李北海，我道自得非授受。
此书此画真相当，日下见此双凤凰。
渊明高风飒千载，解后二妙何风光。
愿君深藏足自珍，人间风雨多鬼神。
惟我无书亦无画，烂漫且醉葡萄春。

(《揭文安公诗集》卷七《题何文昭所画归来图》)

题诗对何澄的画（及张仲寿的书法）虽多褒奖，但并无肯綮之辞，“况居大官世所重，一纸可博隋侯珠”句还多少带

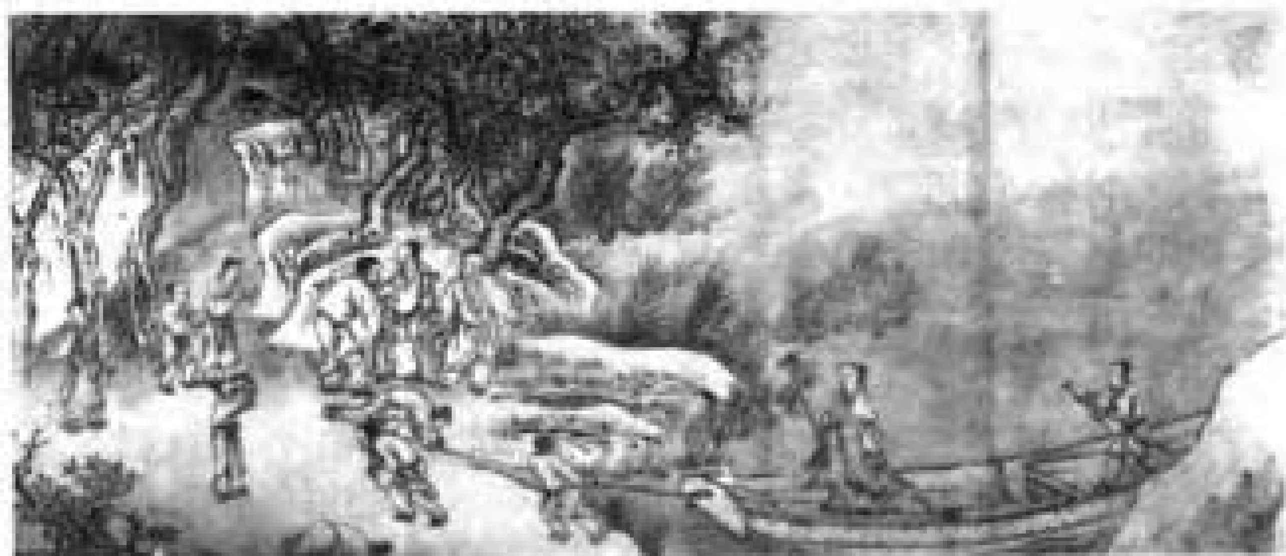


图24　何　澄　《归庄图》　卷(局部)　原作41厘米×723.6厘米
纸本墨笔　1313年　吉林省博物馆藏

有讥讽意味，而最后一句“惟我无书亦无画，烂漫且醉蘼蓿春”，又流露出书画乃累身之物，不有也罢。从揭奚斯（1274—1344，官至翰林侍讲学士、中奉大夫，修宋、辽、金三史总裁，诗列元四家）的态度中，可看出这位以画邀得恩宠的宫廷画家，尽管官从二品，但在世人，尤其是文人士大夫们的心目中的位置并不高。一些文人名人为他的画题诗写跋，大多是碍于皇帝和贵胄的面子，并不真的很欣赏他的为人和画艺，尤其是他擅长的界画楼台，在文人们看来，属于艺术品位不高的能品。当整个时代的画风向着率真放逸方面演变时，何澄的画就更难赢得文人们的爱重了，这恐怕也是何澄的作品传世其少的原因之一。

除何澄外，刘贯道也是以画入廷的重要的元初画家。但有关他的文字记载几乎是空白，只知他是中山（今河北定县）人，《图绘宝鉴》称其于至元十六年（1279）为真金太子画过像，由此补御衣局使，生卒年及其他事略都无从查考。他绘画才能很全面，道释、人物、山水、花竹、鸟兽等均能，“一一师古，集众家长，尤高出时辈”（《图绘宝鉴》），但传世作品其少，且多流失国外，《消夏图》(图25)现藏美国奈尔逊·艾特金斯美术馆，是一件了解刘贯道艺术成就的重要作品。

《消夏图》在构思立意、人物刻画、细节描绘及艺术氛围的渲染烘托方面都可称匠心独运，精细入微。画中主体人物倚枕仰靠，袒胸裸背，神态安闲，右手持麈尾，左手提画轴，背后有琴书，身侧竖屏风，屏风上亦画一文人雅士席床而坐，案头置笔砚典册，一小童擎灯旁立，另有二仆人烹茶伺候，文上侧复立一巨屏，上绘写意山水。画中套画，将空间与意境层层推远，最后融于自然造化之中，人物的志趣操守便在这推进过程中得到展示。画右侧二女子一捧包裹，一持巨大凉扇，边低语边缓缓走来。持包裹者体态丰满，表情持重，似乎



图25 刘贯道 《消夏图》 卷 29.3厘米×71.2厘米 绢本设色
美国奈尔逊·艾特金斯美术馆藏

担心消夏人夜晚会着凉，特意送来防寒衣物；持扇女子体态婀娜，步履轻盈。两个女子的出现，使作品漾溢出亲切温馨之情。而消夏人对两女子的到来似乎无动于衷，表情严肃，意态安闲，似乎正沉浸在遐思冥想之中。整幅作品给人以幽雅恬静、清风拂面的艺术感受。在画法上用笔精谨，敷色古雅，衣纹勾勒尤见传统线描特有的遒逸洒脱、刚柔相济的艺术表现力。可惜这样一件极优秀的人物画，竟陈列在外国的美术馆中，作为国人，我们却无缘目睹真迹了！

传统笔墨在刻画人物形象和性格方面所具有的表现力，在另一位元初画家那里也得到了充分发挥，这就是颜辉。

颜辉，字秋月，今江西省人，一作江山（今浙江省江山县）人。生卒年不详，约活动于宋末元初。据记载元大德年间（1297—1307）曾在辅顺宫绘制过壁画（新版《世界美术全集·年表》），当是一位来自民间、活动于民间的画家。颜辉的画风也带有一定程度的民间特色，在题材上多画神仙灵怪、佛道人物，以及猿猴畜兽等。风格上多用水墨粗笔，雄强刚健、粗犷豪放。人物造型尤其是鬼怪形象奇诡狰怖、矍铄夺人。传世作品有《李仙像》、《中山出猎图》、《刘海蟾像》、《戏猿图》等。

《李仙像》画的是民间传说中八仙中的李铁拐，盘腿拄杖，歇息于青石之上，右手持杖，左手提酒葫芦袖于袖中，散发披肩、锁眉怒视、巍然凛然、一身正气，似乎正在审视着人世间的邪恶。脸部和裸露的胸腹及臂足，用水墨渲染，表现健硕凹凸的肌肤，头发眉须则用精细笔触逐根勾画，而对双目——传神写照的关键部位——在刻画上更为精到，外眼角上挑，下眼睑低垂，眼眶四周罩染淡墨，使眼珠的黑白对比更加分明。黑眼珠虽然仅露少许，却给人威严内敛、勇武逼人的威慑力。服饰刻画在用笔上中、侧锋并用，粗、细笔相



间，抑扬顿挫、纷披牵搭、气势贯连、斩截有力，然后再调蘸墨色依循笔势挥扫刷掠，突破了人物画惯常采取的勾勒填色的定法。背景画高山飞瀑，危崖古藤，笔墨奔放简括，意蕴幽邃(图26)。颜辉与刘贯道两相比较，刘贯道是以精谨的线描、明净的着色，赋予作品以清淳儒雅之韵；颜辉则是以粗放的笔触、浓重的水墨，突出作品的苍劲朴野之风。而在突出人物性格方面，二人又是殊途同归，并臻精妙，均不失人物画的大家风范。但在个人的艺术命运上，颜辉却比不上刘贯道。刘贯道靠给皇太子画像，挤进了皇家大院，博得了一份俸禄，而颜辉善画佛道鬼怪，只能“打工”于寺庙，靠画壁画求得温饱。而颜辉的画却又比刘贯道富冲击力，它以“八面生意”的艺术能量跨过海洋直抵东瀛，在日本岛上引起了反响，直接影响了日本室町时代的绘画发展。七百多年前，一个画家凭借作品本身的力量能在另一个国家产生如此大的影响，在画史上尚不多见。

元代画竹空前兴盛，涌现出不少画竹名家，墨竹更成为众多画家兼擅均能的项目。这一局面的形成，是同元初画竹大家李衎的贡献分不开的，他为画竹做了大量而系统的基础工作。

李衎（1245—1320），字仲宾，号息斋道人，蓟丘（今属北京一带）人。最初任太常太祀兼奉礼郎，继而不断升迁，经由江浙行省平章政事、吏部尚书，直至集贤殿大学士，荣禄大夫，官至一品，位极显赫。他一生勤于政事，四处奔波，但一直分心于艺，在画竹方面致力尤深。出差外地时，得机便向朋友们借取前人画竹名作用心揣摩，并对作品的优劣展开激烈的争论[9]，见到珍品时更不惜重金收购，抉奥发微，筚路蓝缕，历时十多年，终于弄清楚了历代画竹名家的师法传承、高低优劣。与此同时，又深入竹乡进行实物考察，足迹遍江



图26 颜 辉 《李仙像》 轴 146.5厘米×72.5厘米 绢本墨笔 故宫博物院藏



南，行程逾万里，对各地竹子的"族属支庶、形色情状、生聚荣枯、老稚优劣"一一记录在案。出差国外（时曾奉旨出使交趾，即今越南），也不放过机会，对异国之竹也要"辨析疑似、区别品汇"，真是到了如他自己讲的"嗜好迂疏"、好竹成癖的地步。正是经过这样长期的考察、研究和勤奋的创作，李衎才成为画竹大家，并撰写出了"百科全书"式的《竹谱详录》七卷。

李衎画竹有两种技法，一是双勾填色，一是墨笔。在《双勾竹图》(图 27)、《竹石图》(图 28)两幅作品中，前者主要师法南唐李颇，后者则取法金代王曼庆和北宋文同。但在创作时，又多能出自新意。两种画法所画之竹都能做到挺拔刚健，茂密滋彩，穿插有致，摇曳多姿，同一般文人画竹多追求笔墨情趣而忽视竹情竹韵、竹神竹态的创作倾向是不同的。赵孟頫对李衎画竹的评说是很中肯、也很确当的：

> 吾友李仲宾为此君写真，冥搜极讨，盖欲尽得竹之情状。二百年来以画竹称者，皆未必能用意精深如仲宾也。此野竹图尤诡怪奇崛，穷竹之变，枝叶繁而不乱，可谓毫发无遗恨矣。

（《松雪斋文集》卷五《题李仲宾野竹图》）

元中后期文人画竹蔚成风气，那些文人墨客水墨写竹各有追求，直接仿效李衎风规者不多，只有他的儿子李士行继承了父亲的风格(图29)。但李衎对竹子的深人研究和总结出来的竹形百态，对文人写竹无疑起到了参照和启导作用，使他们笔下的墨竹有了丰富的形态依据。

元朝初期活跃于画坛上的知名画家还有很多，如在画竹上可与李衎相伯仲的李偶，愤世嫉俗、画风狂肆的画僧温日观，精于肖像画创作的陈鉴如，赵孟頫夫人管道昇等等，因各种原因没能留下姓名的画家当更多。仅从本章提及的十几位



图27　李　衎　《双勾竹图》　轴　163.5厘米×102.5厘米
绢本设色　故宫博物院藏



图28 李 衎 《竹石图》 轴 151.5厘米×100厘米 绢本墨笔
1319年 南京博物院藏



图29　李士行　《古木丛篁图》　轴　169.6厘米×100.4厘米
绢本墨笔　上海博物馆藏



画家的创作中就可以看出，宋元易鼎的时代阵痛已经慢慢消失，在协调了人与现实的关系后，斩割不断的文化长河又开始向前奔腾涌进，绘画艺术作为这长河中腾起的浪花，将折射出怎样的时代风采呢？画家们经过初期的启导，又将从哪些方面促进它的变革、推进它的发展呢？

注释：

①郑元祐《遂昌山人杂录》："先生自宋亡，矢不与北人交接。于友朋坐间，见语音异者，辄引起。人知其孤僻，故亦不以为异。"

②此图画钟馗随其妹乘舆出游。钟馗典故出自宋沈括《梦溪笔谈·补笔谈》卷三《异事》：禁中旧有吴道子画钟馗，其卷首有唐人题记曰："明皇开元讲武骊山，岁□，翠华还宫，上不怿，因痁作，将逾月，巫医殚伎不能致良。忽一夕，梦二鬼，一大一小。其小者衣绛，犊鼻屦，一足跣，一足悬一屦，搢一大筠纸扇，窃太真紫香囊及上玉笛，绕殿而奔。其大者戴帽，衣蓝裳，袒一臂，鞹双足，乃捉其小者，刳其目，然后擘而啖之。上问大者曰：'尔何人也？'奏云：'臣钟馗氏，即武举不捷之士也。誓与陛下除天下之妖孽。'梦觉，痁若顿瘳，而体益壮……"由此钟馗成为历代画家乐于表现的题材。

③关于"隶体"论者多认为是讲书法与绘画间关系，即以书入画。实则非是。《格古要论》载赵孟頫问钱选："如何是士夫画？"钱回答："隶家画也。""隶家"即"戾家"，隶、戾同音互为假借。"戾家"与"行家"相对。宋元时俗称从事专门技艺职业者为"行家"，如百工、杂剧、买卖行等。宋张端义《贵耳集》："三十年间，词科又罢，两制皆不是当行，京谚云戾家是也。"元涵虚子《太和正音谱》载赵孟頫等谈行家、戾家之语："杂剧，俳优所扮者谓之娼戏，故曰勾栏。子昂先生曰：'良家子弟所扮杂剧，谓之行家生活，娼优所扮者，谓之戾家把戏。良人贵其耻，故扮者寡，今少矣。反以娼优扮者谓之行家，失之远也。'或问其何故哉？则应之曰：'杂剧出于鸿硕士，骚人墨客所作，皆良人也，若非我辈所作，娼优岂能扮乎？推其本而明理，故以为戾家也。'"由此可知，钱选所讲"隶家"、"隶体"，意指文人士夫画应不同于世俗技艺行业的画工画，即不与世俗趋同，不受制于人和取媚于世，能脱行当，自行标立，而非关书画之关系。

④任道斌《赵孟頫系年》有赵孟頫世系关系，转引于此：赵匡胤宋太祖→赵德芳秦王→赵惟宪→赵从郁→赵世将→赵令譮→

赵子偁秀安僖王 → 赵伯圭崇宪靖王
赵子偁秀安僖王 → 赵 昚宋孝宗→赵师垂新兴忠襄王→赵希永宋朝奉大夫、直华文阁赠通议大夫→赵与訔宋正议大夫、户部侍郎、赠银青光禄大夫→赵孟頫。

⑤《宋史翼·赵若恢传》载："赵若恢，字文叔……宋亡，避地新昌山，遇族子孟頫与居，相得甚。时元主方求赵氏之贤者，子昂转入天台，依杨氏，为元所获。若恢以间得脱。程钜夫之使江南也，有司强起之，称疾，且曰：'尧舜在上，下有巢由，今孟頫孟贯已为微、箕，愿容某为巢、由也。'钜夫感其义，释之。"如此文于史实无误，可知赵孟頫仕元是程钜夫第二次赴江南搜选时始出的。

⑥《松雪斋文集》附录赵孟頫行状载："至元丙戌十一月，行台治书侍御史程钜夫奉诏搜访江南遗佚，得二十余人，公居首选，又独引公入见……世祖皇帝一见称之，以为神仙中人，使坐于右丞叶公之上。耶律中丞言：'赵某乃故宋宗室子，不宜荐之，使近左右。'"又："至元钞法滞涩不行，遣尚书刘公宣与公乘传至江南，问行省丞相慢令之罪，左右司及诸路则径笞之。公深以为衣冠之辱，力辞。桑哥以威逼，公不得已受命，虽遍历诸郡，未尝笞一人。还朝，桑哥大以谴公。"又："有旨，许公出入宫门无间。每见公，语必从容久之，或至夜分乃罢。上谓公聪明绝人，刚正有守，敢为直言，数有意大用。公自惟若进处要地，必为人所忌，故辄逊辞……又尝谕公曰：'朕年老，聪明有所不逮，大臣奉事，卿必与俱入。或行事过差，或意涉欺罔，卿悉为朕言之，朕方假卿自助，卿必尽力。'公谢不对，自是稀入宫中，力请补外。"

⑦以书入画，书画同法，这是被元代众多文人画家普遍认识到并在创作实践中加以运用的理论，如汤垕在《画鉴》中多处谈到书法与绘画的关系，评韦偃画马"笔力劲健，骏尾可数，如颜鲁公书法"；评武宗元《朝元仙仗图》"人物仙仗，背项相依，大抵如写草书然"；倪瓒有"捡韵萧萧人品系，篆籀浑浑书法俱"的诗句；柯九思更在创作中将书法的具体用笔运用到画竹上，在《竹谱》中讲到"凡踢枝，当用行书法为之"。赵孟頫则是在了解了柯九思画竹"写干用篆法，枝用草书法，写叶用八分法，或用鲁公撇笔法，木石用金钗股、屋漏痕之遗意"后才总结概括出了影响颇大的四句诗，即"石如飞白木如籀，写竹还应八法通。若也有人能会此，须知书画本来同"。



⑧王逢《梧溪集》卷六《谒浙东宣慰副使致仕任公及其子台州判官墓》："予避地青龙时，闻遗老言：东尽艾圻浦，皆葭荻茅筱，居民十余家，日弋水禽野雉为业。公产是间，辄异群儿习，负笈力学，年十八，第郡试。既冠，宋革命，袖一刺见游平章。奇之，辟宣慰掾。继省授青龙逻官，俘蟠龙寺作耗者，尽释胁从。至元二十五年，擢海道副千户，以功转正千户。"

⑨李衎《竹谱详录》："至元乙酉，来钱塘，始见十余本，皆无足起予者，妄谓苏、黄之评，几于私其交亲，后贤未免随声附和。要当以黄华、澹游定优劣耳。解后友人王子庆，极谈此事。子庆曰：'君殆未见真迹，前辈不许轻推许也。'予曰：'近屡见之矣，大书题识，宁尽伪耶？'子庆曰：'非伪而何？'，予茫然若失，犹疑子庆立论之偏，漫诘之曰：'若尝见中州黄华老人所作乎？'子庆曰：'黄华之作，吾固未见，湖州之作，君又未之见也，何能与君决是非？府吏某人者，藏本甚真，明日借以来，自定其品第，可乎？'越宿，子庆果携过予，则一幅五挺，浓淡相依，枝叶间错，折旋向背，各具姿态，曲尽生意，如坐渭川淇水间。方以前辈议论为无愧，黄华诚有取乎此，而照影之语未详，自悔闻见寡陋，若子庆之博识，不可及也。"

第二章　变革的驱动力和切入点

一个时代文化艺术的发展，是由多种因素促成的，这里有社会现实的激发与推动，也有艺术自身内在规律的沿革与演变，同时还有创作主体——艺术家们高昂的创作热情和在前人成就基础上的向着一个新的目标所做出的不懈努力。元代绘画的发展就是如此。它所以能在短暂的百年内获得长足进展，就是因为艺术家们基于各自的人生体验和精神求索，把握住了时代契机并依循艺术的演变规律寻找到了推陈出新的切入点。

第一节　投身大化　寄情山水

凡属真正的艺术创作都基于信念而归于理想，而信念和理想又都与艺术家对宇宙人生的审视与思考、亲和与关怀分不开。在这方面，中华民族有着与其他民族不尽相同的文化积淀和价值取向。

在人类文明的演进过程中，宗教起到了重大作用，是各种宗教力图解释人生的本义、悲苦的由来以及灵魂的归附，并将这一切交付给万能的神来主宰，从而给现实的人生以慰藉，给灵魂以得救的希望。一种思想也只有具备了这意旨时，才能称之为宗教。从这一意义上讲，中国在历史上并没有建构起真正意义上的全民性的宗教信仰。儒、道两家是中国历史最具影响的两大思想体系。儒家讲“济世务实”，民生为本，

并不关心人的前生与后世；道家效法自然，力倡“不争”、“无为”，虽然提出了万物本源的“道”的观念，但又认为“大道不亲，视万物为刍狗”，同样否定了拯救灵魂的上帝与真主。佛教传入中国后，一个时期内曾拨动了民众的心旌，但在中华固有文明的抗衡抵制下，最终也未能以“彼岸”消弭了“此岸”，即未能割断人心对现实的眷恋。

那么中国人的精神就没有了依托和附丽吗？也不是的。仰以观乎天下，俯以察乎地理，纵以检乎兴衰，横以讨乎荣辱，探迹寻源，追究诘问，终于也弄明白了生死大义和人在宇宙时空中的实际位置。这样，我们虽然没有获得进入天堂净土的期许，但也不再是“迷途的羔羊”。因为我们有“天行健，君子以自强不息”的生命法则和“修齐治平”的人生理想，当这法则和理想不能畅达时，我们也不会失去生的信念，因为那时我们还会有高山流水相伴，明月清风相随，圣哲贤人为伍，道德操守是凭，人生的苦痛同样能得到舒解，漂泊的灵魂同样能找到归宿。中华民族就是在这样的灵魂自救过程中谱写出了一部独特的文明史。

由于是通过对自然造化的静观寂照，才使人得以与大道冥合，独与天地精神相往来，故中国人对山水就有了非同一般的亲和关系和特殊感情，才有了宁可舍“天下”也不舍林泉之乐的远古传说[①]，即使是热中于政治的孔老夫子也提出了“仁者乐山，智者乐水”的见解。秦皇嬴政封建一统后，对社会个体的自由意志的钳制空前严酷，人的主体意识每被扭曲，士人阶层的命运日见艰危窘迫，尤其是历经两汉后，目睹了世道沧桑和人生无常，士人阶层滋生了严重的逃世思想，隐居山林，求全保真，成为不少文人的人生选择，陶渊明的一篇《归去来辞》也就成了千古不磨的生命呼唤。每当社会处于周期性的大动荡时，投身大化、寄情山水就会成为士人阶

层带有群体性的人生行为。似乎只有在那里，他们才有安全感，才会使自己被扭曲的意志得到舒展，受创伤的心灵得到愈合，被瓦解的生命价值得到修复。元朝士人阶层的人生遭际精神趋向正是如此。

元朝政权巩固之后，虽然开始推行汉法、启用儒生，但士人阶层的从政热情并没有因此被激发起来，有感于世道的混乱和铨选的艰难[2]，文人们认为，与其费尽周折求得一官半职，远不如放松自我，于不争无为中求全于乱世更为明智。于是倪瓒躲到了太湖之滨，在五湖三泖间找到栖身之地；孤耿不群的吴镇更是在梅花丛中和烟云芦荡间隐居终生。即使那些通过不同渠道步入仕宦的人，当遇到挫折和打击时，回归自然也是其主要的退身之路。如经赵孟頫推荐得到了英宗赏识的朱德润，在失去了政治靠山后，便及时回到了故里平江，重过"饮三江水，食吴门莼"的平静日子，并"于风和日明傍花随柳之时，观山川林壑远近之势，感春夏草木荣悴之变"，再圆自己的林泉之梦。那些不能退身的人，为了舒络仕宦中的郁结，得暇时"杖屦山中，听泉观瀑"也是"冰释世虑"的重要方式；当这一点也做不到时，则可以通过绘画创作书写"丘壑寄怀抱"的人生向往。总之，山水情怀在历史上乃是中国人，尤其是士人阶层的魂牵梦绕的生命之恋，不管他们在人生征途上走得多远，那里总是他们割舍不得的精神家园。也正是缘于此，在中国文化发展史上，早在一千六七百年之前的魏晋时期就出现了山水诗，进而出现了山水画。这些有关山水的诗与画，与其说是对自然的赞美，不如说是一个古老的民族对宇宙人生存在意义的苦苦解索。"望秋云，神飞扬，临春风，思浩荡，虽有金石之乐，珪璋之琛，岂能仿佛哉！"这是王微在大自然中获得的生命的大欢乐；"圣人以神法道，而贤者通；山水以形媚道，而仁者乐……画象布色，构兹云



岭，夫理绝于中古之上者，可意求于千载之下，旨微于言象之外者，可心取于书策之内，况乎身所盘桓，目所绸缪，以形写形，以色貌色也……如是，则嵩华之秀，玄牝之灵，皆可得之于一图矣……于是闲居理气，拂觞鸣琴，披图幽对，坐究四荒，不违天励之藂，独应无人之野，峰岫峣嶷，云林森眇，圣贤暎于绝代，万趣融其神思，余复何为哉，畅神而已！"(《画山水序》) 这是宗炳在山水画中获得的精神上的大愉悦。两个人都是从山水及山水的艺术中揭示出中国人的山水怀抱和生命体验。宗炳更是在艺术的审美功能上确定了山水画的创作宗旨。自此以降，历经隋唐五代，逮至两宋，近千年间栖身泉壑，观山览水便成为历代文人们的重要的人生行为之一。而摹山范水、图画山河更成为中国绘画的重要内容，以至蔚成大观，名家辈出。如张彦远所总结的：

> 图画者，所以鉴戒贤愚，怡悦性情，若非穷玄妙于意表，安能合神变乎天机。宗炳、王微皆拟迹巢、由，放情林壑，与琴酒而俱适，纵烟霞而独往，各有画序，意远迹高，不知画者，难可与论。
>
> (《历代名画记》)

为此，如果说世界上不少民族为了灵魂的救赎，虔诚地匍匐于神坛之下的话，中华民族则是投进了大自然的怀抱。前者的艺术家们将才智奉献给了上帝与圣知，后者则是献给了大地与山川。

特殊的时局与处境，使元代文人们不再满足于"不下堂奥，坐穷泉壑"，即通过欣赏山水画作品感受林泉之乐，而是直接投身于大化之中，徜徉盘桓于青山秀水之间，有的更在山林中建屋起舍，过起了隐居生活。如王蒙于黄鹤山中建造了"白莲精舍"，自号黄鹤山樵，过起了"每将竹影抚秋月，更爱岼居写白云"的舒闲日子。王冕屡试不第后愤然道："此

童子羞为者，吾可溺于是哉！”于是“买舟下东吴、渡大江、入淮楚，历览名山川”，最后携妻孥隐于九里山，结茅屋、种瓜豆，过起了自给自足的小农生活……青山绿水似乎是一个偌大的“收容所”，将那些仕进无门、或厌于人事的读书人揽进了自己的怀抱。

同大自然的这种亲和，给元代绘画带来的影响是多方面的。首先，作品中的主体精神被强化了。元之前的绘画创作，多得之于画家们在游览时对山川景物的观察与感受，旨在表现丘壑之美、景物之奇，即侧重于对表现客体的精细描绘，画家的主体精神渗入得尚不充分。元画则不同，由于创作者将林壑视同家园，是情感寄托之所和精神栖息之地，画中景物与其人生已密不可分，所以体现在作品中的就不再仅仅是境象之美，同时也凝聚着画家的理念与情思，作品已是一个物与我、景与情的艺术合成。如倪瓒笔下的山水，尽管是取法董巨、参用荆关，但在那近、中、远三段很少变化的模式，以及用简之不能再简的渴笔淡墨所营造出来的萧瑟荒寒、索寞寂寥的意境，虽然是得之于太湖风光的启迪，但同时也是源于这位生不逢时、命运多舛的落魄文人内心的哀怨与凄楚。作品的意境乃是心境的折射，特殊的风格中也昭示着高自标举的人格。至于郑思肖的墨兰、王冕的梅花、龚开的瘦马、高克恭的云山，以及众多或穷或达的文人士夫笔下的“四君子”，都无一不是抒写着每个人的不同情怀与寄托。托物言志，缘景抒情，在人与自然的进一步亲和过程中，成为元代绘画的重要而鲜明的创作倾向。

“善师者师造化，不善师者抚缣素”（笪重光《画筌》）。当时代把画家们推向山林之后，画家们不仅在心态上得到了调整，而且获得了取之不尽的创作源泉。高山流水、风松雨竹启发了一代画家在不同领域开拓着各自不同的艺术道路。



元代绘画虽然仍是历史传统的继续，但多数画家均能在前人成就的基础上再辟蹊径，更呈新貌，一个重要的原因就是在与自然的亲和过程中，有了新的感受、得到新的启发、积累了新的素材，从而具备了托古改制、推陈出新的信心和勇气。每个画家都在基于切身感受中找到了探索的依据和进取的目标，得以在短短的百年内，继郑思肖的“君子画”说、钱选的“士气”说和赵孟頫的“古意”说之后，又出现了吴镇的“适兴”说、汤垕的“写意”说、倪瓒的“逸气”说及郝经的“内游”[2]说。在艺术风格上则有赵孟頫的典雅蕴藉、高克恭的苍润沉雄、朱德润的疏朗俊秀、黄公望的高华清逸、吴镇的淹郁深沉、倪瓒的简淡疏远以及王蒙的细密繁茂和方从义的洒脱放逸等等。如果说不同的创作思想来自于不同的人生观念的话，那么风格上的异彩纷呈则得益于人与造化的悟对通神。真乃是不幸的遭遇玉成了有幸的艺术。这是影响的第二个方面。

投身大化、寄情山水的人生举措给元代绘画发展带来的第三个方面的影响是促进了艺术理论与创作实践的结合，增强了技法的可操作性，即基于对实景实物的仔细观察和具体创作经验，总结出了切中时弊的中肯见解和切实可行的技法指南。如吴镇针对画竹中存在的一些问题明确指出：

> 人能知画竹者，不在节节而为，叶叶而累，却不思胸中成竹何自而来。慕远贪高，逾级躐等，放驰性情，东抹西涂，自谓脱去笔墨蹊径，得乎自然，原非上智，何能有此。故当一节一叶，措意法变之中，时习不怠，真积力久，因信胸中真有成竹，而后可以振笔直遂，以追其所见。
>
> （《梅道人遗墨》）

又如饶自然著《山水家法》并附《绘宗十二忌》（《家法》已佚，《十二忌》收入《古今图书集成》）在谈到山水的远近

时写道：

作山水，先要分远近，使高低大小得宜。虽云丈山尺树，寸马分人，特约略耳。若拘此说，假如一尺之山，当作几大人物为是？盖近则坡石树木当大，屋宇人物称之；远则峰峦树木当小，屋宇人物称之。极远不可作人物。墨则远淡近浓，愈远愈淡。

又就山水画中如何表现流水时告诫画家：

画泉必于山峡中流出，须上有山数重，则其源高远。平溪小涧，必见水口，寒滩浅濑，必见跳波，乃活水也。间有画一摺山，便画一派泉，如架上悬巾，绝为可笑。

山水画大家黄公望除勤于创作外，亦将个人的实践经验加以系统总结，整理出了浅明易懂的《写山水诀》，使初学山水画者获得入门之径，如：

画石之法，先从淡墨起，可改可救，渐用浓墨者为上。

董源小山石谓之矾头，山中有云气，此皆金陵山景。皴法要渗软，下有池地，用淡墨扫，屈曲为之，再用淡墨破。

山水之法在乎随机应变，先记皴法不杂，布置远近相映，大概与写字一般，以熟为妙。纸上难画，绢上矾了好著笔，好用颜色，易入眼。先命题目，此谓之上品。古人画胸次宽阔，布景自然，合古人意趣，画法尽矣。

……

除了在画理画法上进行解说外，一些画家还对某些常见题材的技法原理、程式构成和流派衍变等进行了系统归纳，图文并举，以便于一般人摹习，这便是“画谱”的编辑和出版。



其中影响最大的当是李衎的《竹谱详录》和吴太素的《松斋梅谱》。这些具有"绘画入门"性质的画谱的出现，对元代绘画的繁荣与发展无疑起到了积极的推动作用。

投身大化、寄情自然，是特定历史时期士人阶层的一种人生举措和情感归向，对促进元代绘画中后期的发展固然有重大影响，但一个时代艺术创作高峰的出现，仅有这一点还是远远不够的，它还需要有其他诸多方面的配合与驱动，其中包括创作队伍的形成，整个社会的呼应以及文化氛围的形成，如此才有可能形成鼎盛的格局，这些条件在元代中后期也逐渐具备了。

第二节 文人雅集 皇室推波

元代废弃了画院，画家们不再有集中磋艺和相互观摩的条件。而画家之间缺少交流，对个人以及时代来讲都是不利的。为了解决这一问题，元代画家找到了一个新的磋艺方式，这便是"文人雅集"。而统一局面的出现，也为文人聚会、南北沟通提供了有利条件。柳贯对此有如下记载：

> 异时论至元间中州人物极盛，由去金亡未远，而宋之故老遗民，往往多在，方车书大同，弓旌四至，蔽遮江淮，无复限制，风流文献，盖交相景慕，惟恐不得一日睹也。故游仕于南而最爱钱塘山水者，予及识其五人焉，曰：李仲芳、高彦敬、梁贡父、鲜于伯机、郭祐之。仲芳、彦敬兴至，时作竹石林峦，伯机行、草书入能品，贡父、祐之与三君俱嗜吟，喜鉴定法书、名画、古器物，而吴越之士因之引重亦数人。彦中廉访公还自南闽，尝为伯机留连旬月、时赵子昂解齐州归吴兴，颇亦来从诸君宴

集。予虽不及接廉访公，而闻其鼓琴自度曲，时时变声作古调，能使诸君满饮径醉，亦燕蓟间一奇哉。

（《柳待制文集》卷十八《跋鲜于伯机与仇彦中小帖》）

合作书画，唱和诗文，互为引荐，切磋艺事，成为不少文人的日常活动，并逐渐形成了一些活动中心。那些赀财雄厚而又雅好文艺的缙绅名士更起到了招集人的作用。末遁之前，倪云林就是其中的一位。倪瓒的先人经过几世经营，成为江南大姓，并积累雄厚财产。倪瓒的大兄倪昭奎更是道教的头面人物，有着显赫的政治地位。倪瓒利用这优裕的条件，建清閟阁，修云林堂，又造海岳翁书画轩，收集珍藏了大量法书名画、古彝珍玩，并藏书数千卷。他除了自己研读观摩外，亦邀请诗朋画友、雅士名流聚会一堂，"笑语留连，竟夕乃已"，经常是"门车常自满，尊酒无时空"的热闹景象。倪家宅第俨然成了文人雅集的"俱乐部"。

另一个文人聚会的重要场所是曹知白的家。

曹知白（1272—1355），字贞素，号云西，华亭（今上海松江）人，在仕途上混不出名堂，便南归长谷，在那里置庄园、建堂舍、栽花植草、聚朋会友。家中亦富收藏，"蓄书数千百卷，法书墨迹数十百件"，"招邀文人胜士，终日逍遥于嘉花美木清泉翠石间，论文赋诗，挥尘谈玄，援琴雅歌，觞咏无算，风流文采，不减古人"（邵亨贞《野处集》卷二《题钱素庵所藏曹云翁手书龙眠述古图序文》）。又因家富赀财，且重友义，故除了招揽文人雅集外，对那些贫苦落魄画家文人也能予以资助，"生则饮食之，死则为治丧葬"（贡师泰《玩斋集》卷十《贞素先生墓志铭》）。于是成为众望所归的贤者，凡是能接近他的人，都会努力争取荫集于这棵大树之下以求得荫庇。



再有就是赀雄一方且娴通诗书的顾瑛。顾瑛（1310—1368），一名德辉，乳名阿瑛，字仲瑛，昆山（今江苏）人。其家族居昆山界溪，以园林馆阁称胜，与无锡倪瓒、松江曹梦炎在“声华文物”上并称，三家均属江南大地主，史载曹梦炎占淀山湖田九十三围，计数万亩，“积粟百万，豪横甲一方，郡邑官又为之驱使”（长谷真逸《农田余话》卷上），曾表示“愿岁以米万石输官，乞免他徭，且求官职”（《元史》卷一五《世祖纪》一二）。顾瑛家与其“并称”，可想见其豪富程度。但顾瑛却不像曹梦炎那样热中于求官，他年轻时轻财好客，三十岁起才发奋读书，后尝举茂才，授会稽教谕，不曾就任。张士诚割据吴中时，想强迫他出仕，他不肯干，潜藏到嘉兴合溪，筑玉山草堂。家中亦多藏法书名画、三代彝器，以诗画自娱，且招揽天下文人墨客。张渥曾画有《玉山雅集图》，杨维桢为之作记，另有不少人分韵赋诗，用形象和文字记载了雅集的盛况[③]。另外顺帝至元元年（1335），柯九思往来吴浙间，为曹庆孙撰《安雅斋记》，每至顾瑛便在玉山草堂举众宴集，与会者有张翥、杨维桢、黄公望，倪瓒等。

像倪瓒、曹知白、顾瑛这些富有赀财而无心仕宦，醉心艺术又好尚雅集的人，在联络画家、推动创作方面做出了应有的贡献，其功绩是不应埋没的。

除了在富有且多收藏之家雅集之外，元代文人之间也多有往来，或互赠作品，或切磋砥砺，有时还共同创作，形成了良化的文化氛围。

在文人雅集活动活跃一时之际，元朝皇室对书画的兴趣也日见浓厚，一股收藏鉴赏热也在宫廷和蒙古贵族之间开始出现。其中女贵胄皇姊大长公主祥哥剌吉尤属开风气之先者。

大长公主祥哥剌吉（约1283—1331）是元世祖忽必烈的曾孙女，祖父为裕宗（名真金，未即位），父为顺宗（名答剌

麻八剌，未即位）。她一共有三个兄弟，长兄是异母兄阿木哥，封魏王。二兄和弟弟是同母兄弟：二兄名海山，即后来的武宗皇帝；弟弟爱育黎拔力八达，即后来的仁宗皇帝。祥哥剌吉的丈夫是琱阿不剌，为万户斡罗陈的长子，后封鲁王，至大三年（1310）去世，时祥哥剌吉年仅二十八岁，夫死后未再嫁。

祥哥剌吉所以雅好书画收藏，是同她生活的时期和家庭背景分不开的。她的祖父是世祖的嫡亲皇太子，从小就在世祖的督促下学习汉文，后虽未即位但对儿子（顺宗）却十分关爱，也像世祖那样督促自己的孩子研习汉文化，使祥哥剌吉的父亲深受了汉文的熏陶，这一点从后来即位的仁宗皇帝对汉文化的重视态度上即可得到印证。在元朝诸帝中，仁宗是最“亲儒重道”的一位，他被册立皇太子时，即“遣使四方，旁求经籍”，即位后更兴办学校，恢复科举，礼遇儒生，雅好文艺，曾下功夫练习书法，并常以宸翰赏赐群臣。有这样一位皇帝弟弟，祥哥剌吉成为女收藏家也就不奇怪了。家庭和皇亲的文化素养，不但培养了她对书画艺术的兴趣，而且为她鉴藏和举办雅集活动提供了优越条件。于是在至治三年（1323）春，这位皇姊举办了规模甚大的皇室文化活动，将自己珍藏的绘画作品展示出来，邀请文人学士予以品鉴并分别题识于后，当时活动的情况袁桷做了具体的记载：

> 至治三年三月甲寅，鲁国大长公主集中书议事执政官、翰林集贤成均之在位者，悉会于南城之天庆寺，命秘书监丞李某为之主，其王府之寮寀悉以佐执事。笾豆静嘉，尊斝洁清，酒不强饮，簪佩杂错，水陆毕凑，各执礼尽欢，以承饮赐，而莫敢自恣。酒阑，出图画若干卷，命随其所能，俾识于后。礼成，复命能文词者，叙其岁月，以昭示来世。
>
> （《清容居士集·鲁国大长公主图画记》）



当时参与此项活动的人有翰林直学士袁桷、集贤侍讲学士中奉大夫（致仕）魏必復，监修国史长史李泂、中书平章政事张珪、集贤大学士王约、前集贤待制冯子振、儒学提举陈庭实、集贤直学士邓文原、国子博士柳赞和柳贯、玄教大宗师吴全节、御史中丞王毅等二十余人，都是些有头脸的人物，虽说是为女贵胄捧场助兴，但此项活动的举办，起到了与社会上文人雅集相呼应的作用，为绘画的繁荣局面的出现营造了更浓厚的文化气氛，大长公主也因此以历史上仅有的女收藏家的身份被写进了文化史。

皇姊大长公主举办的雅集活动，还是属于私人性质的，书画鉴藏政府行为的策划者应首推文宗皇帝。文宗虽然没有举办大型集会，但对各种渠道入宫的书画文物加以鉴定保管等方面做了大量工作。他本人尊崇汉学，雅好文艺，早在南京怀王时期，就结交了许多文人学士，即位后仍于“万机之暇，游心艺事”，并于天历二年（1329）创办了奎章阁。奎章阁创办的最初宗旨是为皇帝提供一个“延问道德，弘举圣学”的咨询场所，如文宗自己讲的：“朕以统绪所传，实在眇躬，夙夜忧惧。自惟早岁，跋涉艰阻，视我祖宗，既乏生知之明，於国家治体，岂能周知。故立奎章阁，置学士员，日以祖宗明训，古昔治乱得失，日陈说于前，卿等其悉所学，以辅朕意”。（《元史》卷三十四《文宗本纪》）由于他本人尊儒重道，又喜文艺，而书画又是汉文化的重要组成部分，所以在奎章阁中的学士院外又特设了隶属机构艺文监，监管书画文物的收藏保管和书籍的征购与编撰。这样，奎章阁就成为一个兼管文化艺术的辅政机构，集中了不少学有专长的文人，成了皇帝的一个以汉人为主的“智囊团”。该机构虽然仅存在了十几年（1329—1340），鼎盛期更不过两三年，随着文宗的驾崩，及奎章阁中重要人物鉴书博士柯九思的被革职，奎章阁便趋于

沉寂了。但它还是做了一些实事，征集了一些重要作品，并对其进行了著录和鉴定。如天历二年（1329）二月，柯九思进呈个人收藏的《曹娥碑》墨迹，张金界奴进呈《虞世南临兰亭帖》和尉迟乙僧的《天王像卷》；十一月，奎章阁联衔进呈赵幹《江行初雪图》；天历三年（1330）正月，奎章阁诸臣审定重装李成《寒林采芝图》，同月，奎章阁诸臣跋董源《夏景山口图卷》等。在奎章阁中，皇帝和阁中诸臣不时进行一些轻松的谈话，诸臣进呈作品，文宗有时也将一些藏品回赐给他们，君臣关系甚是融洽。或许正是因为这样，才招致了一些官员的不满与猜忌。如御史大臣以“阿媚奸臣，所为不法”为由，罢免了奎章阁参书雅琥；后又上书弹劾柯九思，罪过是“性非纯良，行极矫谲，挟其末技，趋附权门”（《元史》卷三十五《本纪》第三十五《文宗》四），要求罢黜，虽有文宗出面袒护，但也没能挽留住[5]。奎章阁对皇帝来讲，是个延问道德、亲近儒生的文化场所，但在蒙古统治集团中的一些贵族看来，却是一个儒生们“挟末技”向皇帝邀功取宠、直接影响到蒙古贵族利益的是非之地，非除之而不快，所以文宗在时，千方百计罗织罪名予以打击，文宗去世后，便很快地将其废除了。

顺帝继位后，在经筵官康里巎巎的极力争取和支持下，又成立了宣文阁[6]。宣文阁是奎章阁的承绪，将原来的艺文监改名为崇文监，亦设鉴书博士，但在蒙古官吏的掣肘下，其活动能力远远不能同奎章阁并提了。虽然不时也收进一些书画作品，但阁内诸臣的主要职责是向皇帝进讲经筵，加上时已值元末，大元帝国的气数将近，已无暇顾及书画余事了。这样，曾活跃一时的皇室书画征集和赏鉴活动也随着国运的衰竭而宣告结束了。

与以往历代王朝相比，元朝政府对书画艺术的热中与扶

植是远远不及的。但从仁宗、文宗、顺帝，以及皇姊大长公主的表现来看，作为一个向以“杀伐、搜狩、宴飨”为乐的游牧民族，由不识汉字发展到喜欢书画，有的皇帝还能写出有点模样的书法作品来，可说是已属难得了。他们尽到了他们的所能，同时也为元代书画艺术的发展提供了一个宽松的政治环境，使民族绘画在历史上形成的文化地位和艺术尊严得到了维护，从这一点来看，元朝政府甚至比后来的明、清政权表现得还要开明和宽厚。也惟其如此，才会有文人画的空前发展，才会有来自社会上层人物如赵孟頫、高克恭、李衎等人在绘画上的杰出建树，从而形成了一个朝、野相合及上下互动的驱动力，促成了元代绘画鼎盛局面的出现。

第三节 传薪承绪 托古改制

有了新鲜感受和创作热情，又获得了宽松的文化环境和来自各方面的驱动力，剩下的问题就是怎么画了。南宋赵希鹄指出：“胸中有万卷书，目饱前代奇迹，又车辙马迹半天下，方可下笔。”(《洞天清禄集古画辨》) 第一点“胸中有万卷书”，对元代文人画家来讲已不是问题；第三点“车辙马迹半天下”，这在南北统一，又无仕宦羁绊的文人画家来说也不难做到；惟有第二点，即“目饱前代奇迹”，还需要画家们下一番功夫。因为只有了解了前人的成就，才能推陈出新，元代画家们在这方面有着清醒的认识。如赵孟頫就潜心研究临摹过唐宋以来众多名家的画迹；李衎为了画好竹子，更是历尽周折学古人，先学澹游，进而学黄华，又追踪北宋文同，最后从李頔作品中悟得画理，再融会诸家后才形成了个人的艺术风格。以文人为主体的元代画坛，整个创作队伍的文化素质是很高的，但他们在治艺上却都很老实，这集中体现在对前人成就的尊

重和继承上。举凡唐宋以来的诸家诸派，元代都进行了认真的总结与梳理，有所会心后再参以己意求取变化，确属出入有据，变革有凭。如董其昌所指出的："元之能者虽多，然禀承宋法，稍加萧散耳。"(《画禅室随笔》) 恽南田也讲道："宋法刻画，而元变化，然变化本于刻画，妙在相参而无碍。"(《南田画跋》) 二人强调的都是元代绘画与宋代绘画的内在关系。宋画是元画演变的根据，元画是宋画发展的必然。这一点从宋、元两个时代诸多传派的承继关系上也可得到印证。首先，唐宋以来的各种风格流派在元代都得到了继承，如青绿山水的传薪者有钱选、商琦、赵孟頫、李升等；李郭传派则有曹知白、唐棣、罗稚川、朱德润、张舜咨等；董巨风格师法者最多，构成了元代山水画的大系，成绩突出者有马琬、陈汝言、赵原、徐贲，以及元代山水画成就的最高代表者黄公望、倪瓒、吴镇和王蒙；二米的云山则由高克恭接钵并推向了新的境界；即使是受到贬斥的南宋院体山水，在元代也后继有人，如孙君泽、张君佐、丁野夫等就是马、夏传派的继承者。至于人物和花鸟画，在元初更是直接承继了院画风范，到中后期虽然起了变化，由重色彩转向重水墨，但其严谨工致的艺术规范并没有变。

但元代画家师法前人又不是墨守成规、固步自封，而是在前人成就的基础上再出新意、更创新格。如同是学董源、巨然，不但"四家"面貌截然不同，即使是名气不是特别大的马琬、陈汝言、赵原等也都能自揭面貌。考其原因，就是因为元代画家大多都有个人的人生感受，有自己的艺术追求，创作动因不是为了取媚于世，而是出于陶冶性情、抒写情怀。这样在鉴取前人技法时，便能做到托古改制、法为己用、取舍在我、毁誉由他。如作为画坛领袖的赵孟頫便起到了"提醒品格"的作用，受其影响的画家甚多，但这些画家的艺术风



格与赵孟頫并不雷同，典型的例子如黄公望。黄公望对赵孟頫由衷地敬重，自称是“松雪斋中小学生”（《题赵孟頫千字文卷后》），但黄公望的艺术面貌却与赵孟頫迥然有别。赵孟頫山水画学董巨兼取荆关并上追晋唐，在风格上以清丽典雅、淹润疏秀、圆融姿媚见长。黄公望也是取法董巨参用荆关，但其风格却是以清奇俊逸、刚健雄强为特色，既能画淡墨清岚的江南景致，又能营构气势雄伟、意境幽邃的重峦叠嶂、巨峰大岭，浅绛山水更属其独创。由此可以看出，元代绘画的发展既做到了师学有名、传承有派，又做到了师心而不蹈迹，显示出这是一个创作思想十分活跃也很自信的时代。每个画家都有自己的主见和个性，前人的成就并没有封杀他们的出新意识，更没有成为追求的终极目标，这一点同后世明清两代一些画家只知在前人成就中兜圈子，以模仿为能事的艺术现象是截然不同的。

但受各种因素影响，元代画家在师法古人时也是有所侧重的，在山水画方面董源、巨然成为最主要的师法对象。其原因大体上有以下几个方面：

首先，董源、巨然都是江南(今南京一带)人，所画山水受地理景致影响，多是“峰峦出没，云雾显晦，不装巧趣，皆得天趣，岚色郁苍，枝干劲挺，咸有生意，溪桥渔浦，洲渚掩映，一片江南也”(米芾《画史》)。而元代文人画家恰好亦多游居于江南，那里的自然景致对他们亦深有熏染，所以董巨画风也就易于理解和接受。

其次，董巨山水多以水墨为之，行笔松灵活脱，运墨清爽淹润，去除了俗艳之风，摆脱了刻画之累，创作过程洒脱写意，尽去拘执。这种用最简单的工具材料、最轻松的挥写过程所进行的创作，对于借助笔墨抒情写意的文人画家们来说，自然是最理想不过的表现形式了。

再有就是缘于审美旨趣的变化。明代张泰阶讲"唐人尚巧，北宋尚法，南宋尚体，元人尚意"（《宝绘录叙论》）。尚巧，则需要精于描摹、重视色彩，故唐画在线描上有"吴带当风"之说，敷色上有金碧青绿之艳；尚法，则重刻画，讲经营，精谨工致形准神全，从而铸就了院画的辉煌；尚体，则求变化、比风格，强化作品的形式感，于是出现了马一角、夏半边的变体。由唐至宋，画家们的创作用心大多都着力于艺术的形式美和内在法则的探求与表现。而"元人尚意"，则是在形式法则的基础上进一步追求品位和格调，画家们力求表现出缘于物象又超乎于物象，得之于笔墨又不拘泥于笔墨的一种可意会而难以言说的意蕴之美。这种美委婉冲和，含蓄蕴藉，不像唐画那样富丽，也不像北宋画那样整饬，更不像南宋画那样躁露，而是以"青水出芙蓉，天然去雕饰"的风姿标领风骚。董巨绘画就具有这一特色，而这一特色也正是元代文人画家们所孜孜以求的。

欧阳修曾讲道："萧条淡泊，此难画之意，画者得之，览者未必识也。故飞走迟速，意近之物易见，而闲和严静，趣远之心难形。若乃高下向背，近远重复，此画工之艺耳，非精鉴之事也。"元人尚意，就是力求表现出这难以表现的"萧条淡泊"、"闲和严静"和"趣远之心"。而元代文人们的社会存在所决定的特有的心绪与情思，为他们追摹这种趣外之趣、象外之象和绚烂之极复归于淡泊的艺术境界，提供了独有的艺术敏感和求索热情。

在对董巨传派表现出空前热中时，画家们也没有放弃对李郭传派的研究与借鉴。但在取法李郭技法时，画家们同样是融人己意，加以改造。如唐棣、朱德润、曹知白等人属李郭传派的继承者，他们在创作中对林木的刻画都取法于李成、郭熙，多作蟹爪枝，盘弩遒劲，气势雄强，但画坡石和峦岗时则



取象圆浑，变李郭的整饬森肃为简括飘逸，体现出了元人尚意的时代追求。赵孟頫则将李郭的寒林景致与董巨的平岚烟霭整合为一，追求雄秀兼得的艺术效果。倪瓒更进一步，仅以渴笔淡墨略取荆关寒林之姿，董巨远山之影，可谓汰尽繁缛，惟取真髓，将南风北骨融会化一，结构出一个惟有这位“高人逸士”才能想得出的“有意味的形式”。

元代画家在对接传统时，除了对笔墨的精研细究外，也没有忽略宋人提出的另一个重要命题，这就是诗与画的关系。苏轼强调“诗画一律”，但诗与画如何结合，即怎样才能做到诗传画外意，画表诗内情，这一问题到了元代，由于画家本人既精于画，又工于诗，且能于书，才得到了较完美的体现。诗与画的结合，在元代文人画家的创作中不再是简单的诠释和生硬的拼合，而是一种综合素质的整体体现，即心、眼、手（或者说是情、智、技）的高度协调与统一。也就是说，诗与画的结合，对创作者来讲，既要有诗人思维上的颖悟，感情的丰沛，又要有画家对形与色的敏锐的捕捉与把握，高度的概括与提炼，同时还要有将这两个方面通过看似简单实际上又很难控制的笔墨得心应手地表现出来的能力。而能做到这一点的，恐怕非文人画家莫属了。

元代绘画在诗画结合上表现在“显”与“隐”两个层面上。显者是直观的形式上的结合，即将诗直接题写在画面上，以题诗深化主题、丰富意蕴，并起到平衡画面的作用。如王冕在墨梅作品上题道“吾家洗砚池头树，个个花开淡墨痕。不要人夸好颜色，只流清气满乾坤。”诗画并读，作品的立意就更为深切，使习见的题材因为有了题诗而不一般了。又如吴镇的《松泉图》(图30)，于青松飞泉之上，以狂草书古风诗一首：

长松兮亭亭，流泉兮泠泠。



图30 吴 镇 《松泉图》 轴 105.6厘米×31.7厘米
纸本墨笔 1338年 南京博物院藏



激白石兮散晴雪，舞天风兮秋声。

景幽佳兮足静赏，中有人兮眉青青。

松兮泉兮何所拟，研池阴阴兮清澈底。

挂高堂兮素壁间，夜半风雷兮忽飞起。

以自己的诗，解说自己的画，自是最贴切的。在诗、书、画三者的艺术构成上，画家也独具匠心，诗用自由的古风体，书法用狂放的草书形式，画风亦奔放写意、三者在风格上是一致的。在画面的安排上，近景的山坡丛树与对面的石梁飞泉构成第一个开合关系，同时也形成第一组动、静对比（飞泉与树石）。松树与飞泉是画中的主体形象，居中、凌空，这样背景上就不宜再出现实景，但全部留白又会产生下重上轻之感。通过题诗，不但解决了画面的平衡问题，而且长松与题诗之间又形成了一个开合与动（书法的飞动之势）静关系。这样，诗与书法便都成为画面上不可缺少的重要组成，不再是可有可无的文字说明了。诗、书、画能做到如此完美的结合，没有多方面的艺术素养自然是不行的。

但诗与画这种形式上的直接结合，也存在着难点，诗如果不能揭示出画外之意，起不到深化主题、拓宽意境的作用，便会变成枯燥的文字说明，不但有蛇足之嫌，而且会限制欣赏者的艺术联想。与其这样，不如不题。所以，元代画家在这方面还是很谨慎的。在诗画结合上，他们考虑的更多的是二者之间的“隐”性关系，即在创作中营造出诗的意境和情蕴，这本来也是倡导“诗画一律”的苏轼的本意所在。诗中有画，画中有诗，这是中国传统绘画的一贯追求，也是其重要特色之一，历代不乏佳作。而元代画家们不过是凭借个人的诗文学养在这方面做得更为自觉，也更为出色。讲“元人尚意”，实际上也就是讲元代绘画更注重诗的意蕴和情境的发掘与表现，更善于在物象实景中生发出性情之美和格调之淳，使绘

画与文学在审美理想上得以汇合。实际上也确是如此，司空图依据诗的不同风格概括出了二十四品，诸如“雄浑、冲淡、纤浓、沉着、高古、典雅、劲健、绮丽、疏野、清奇、超逸、旷达……”又提出了“味在酼酸之外”，创作应求“象外之象，景外之景”。所有这些，也都成为绘画的追求和品评标准，在元代文人的绘画创作中更得到了充分的体现，画家们不管画什么，以及怎样画，最终都力图达到这样的审美境界和文化品格。画家们认识到，不如此就不足以确立个人的位置，就不能“技进于道”，也就不能由“画工画”上升为“隶家画”。而在这个过程中，以诗情入画，无疑是行之有效的手段之一，前人已经这样做了，他们则做得更自觉、更融洽，也更出色，这不仅体现在画什么上，同时也体现在怎么画上。

第四节　以书入画　水墨为尚

就艺术的教化功能来讲，画什么是重要的；但就画家来看，怎么画才是关键。山河依旧、人情亘古，如何演绎出新的故事而再通灵犀，全看画家能否找到新的审视角度和生动的言说方式。元代绘画所以能迈宋超唐、再扬波澜，乃至成为明清追摹的典范，最根本的原因就是在“怎么画”上又有了新的突破。具体讲，就是给传统绘画最重要的两大构成元素——笔与墨，又注入了新的生机与活力，从而使那山、那水、那花、那鸟……在绢素上又焕发出了新的风彩和魅力。画家们是在用一种新颖而生动的语言述说着一个“古老的故事”。

“以书入画”是元代画家推陈出新的第一个切入点，也是促使风格演变、形成时代特色的重要标志之一。

自从顾恺之提出“以形写神”、形神兼备的创作理论之后，一千多年间画家们主要是通过线描形式来实现这一目标的。



在线的运用上，历代画家们积累了丰富的经验，总结归纳出了诸多技法，并形成了多种风格，诸如铁线描、游丝描、兰叶描、折芦描、水纹描等等。在风格上则有“曹衣出水”、“吴带当风”、“春蚕吐丝”、“行云流水”等等。线的表现力可谓发挥尽致。但当山水画、花鸟画发展起来后，以线绘形就遇到了不少问题，山石结构复杂，林木形态各异，将这些景物都概括抽象为线的组合，就远不像表现人物衣纹那样容易了。有些景色，如烟云雾霭、霞光霁色等就更难抽象为线了。另外，以线塑形主要靠勾勒，而勾勒如果缺乏节奏变化就会失之于拘谨板滞，从而使传统绘画的第一要义——气韵生动无从体现。苏轼批评有些画缺乏“俊发”，就与用线过于拘谨琐细有关。再有就是不同气质的画家，或同一画家有着不同心绪时，也需要采取不同的表现手法，以求得情绪与笔性的统一。这时如果以线为惟一的表现手段，往往也会因语言的单调贫乏而难以尽意。

正是遇到了这些具体问题，所以唐代有王洽的“泼墨”，五代有徐崇嗣的“没骨”，宋代有梁楷的“减笔”和米家父子的“墨点”，这些人的变法都是力求挣脱线的束缚而探索出更富表现力的艺术语言，以适应不同题材、不同风格的需要。但削弱或取消了线在塑形中的作用，又导致了“骨法用笔”这一几与“气韵生动”同等重要的绘画要素的丧失，在传统绘画中，没有了线（亦即笔触的迹画之痕）的支撑，也就没有了风骨神韵。如何在不失笔触的迹画之美的同时，拓宽用笔之路，变单一的勾描为挥写，化匀细的线条为块面，这时画家们想到了书法。

书法与绘画的内在关系早在唐代张彦远就已经注意到了，他在《历代名画记叙论·论画六法》中写道：“夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似，皆本于立意而归乎用笔，

故工画者多善书。”继张彦远之后，五代荆浩基于个人创作的经验总结出了用笔四势，即筋、肉、骨、气；至宋代郭若虚又提出用笔三病：板、刻、结。但由于元代之前的绘画，线是状物图形的主要手段，所以唐宋所讲的用笔种种，强调的主要还是线条的艺术表现力，诸如圆润流畅、劲健刚柔等，而对书法中各种用笔的丰富变化及艺术表现力尚没有被充分注意到。到了元代，出于对刻画之习的不满，以及抒络情怀的需要，文人画家们开始寻找一种更富变化之美的用笔之道，以达到化繁为简、变描为写的目的。这时再想到书法时，就不再是书与画一般意义上的认识，而是要将书法中的诸多的书写成分移植到绘画中来。在这个过程中，一个巨大的优势是这些文人画家大多都精于书法，其中不少人还颇有成就，如赵孟頫、柯九思、倪瓒、王蒙、吴镇、朱德润等在书法上都颇有造诣。由这些人在绘画中引进书法用笔，自然是再便当不过了。

中国书法的用笔之道丰富得很，从书体上讲，有行、草、隶、篆，从基本笔画上讲，有侧、勒、努、趯、策、掠、啄、磔，从用笔技法上讲，有衄、搭、抢、转、驻、挫、顿、蹲，而在用笔效果上又有一波三折、银钩虿尾、折股椎沙、壁坼屋漏等等，堪称是神秘莫测、变化无穷。如果将这些引用到绘画中来，自然会克服用笔的单一性，使迹划空前丰富起来。但书法和绘画又毕竟是两种不同的艺术，有着不同的规范和追求。书法重在结势，绘画重在图形。结势是在笔画的腾挪使转、起承转合中完成字的间架结构和行气的通贯，目的和效果就体现在过程中。而绘画不同，笔触的变化不是目的而是手段，所有迹划之痕都服从于形的需要，最终都要统一于形象的塑造之中。对这一点，元代画家们是很清楚的，所以在探索过程中很是谨慎，他们是依据造型的需要小心地将书



法用笔运用到绘画中的。在这个“移植”过程中，他们获得最初的突破，但也遇上了新的困难。这就是变描为写后，首先要求画家对所要表现的对象有深切的感受和准确无误的把握，这样在创作时才能做到取象不惑、下笔不疑、心手相应、气力相合，从而收到笔过形具、形具神全的艺术效果。如同书法的书写过程一样，以书入画的创作过程也是不允许犹豫不决、边想边画的；书法忌讳描笔，用书法笔法“写”出来的形象同样是不能反复添加和修改的。否则，就会笔僵墨死、形神皆亏。但不需要添加修改，能够一笔得形的事物太少了，元代画家们在初始阶段，只找到了有数的几种，这便是竹子、兰草、古木、怪石等。这几种东西的形态都易于把握，既可以一笔显形，又可以不失书法用笔之特色，同时还能够抒发出画家的特殊心绪，如元僧觉隐讲的：“怒气写竹，喜气写兰”。再加上竹、兰等被社会赋予的人品人格的象征意义，于是墨笔兰、竹的创作便蔚成风气，成为文人画家们最热中、也最擅长的题材之一。以书入画，书画相合的第一步尝试成功了，画家们感到了由衷的欣喜，有的人还将经验总结出来加以推广，如柯九思（《清閟阁墨竹图》图 31）。

但以书入画如果仅仅停留在描写竹兰古木等有数的几种题材上，那意义就实在有限了。对书法与绘画关系的理解也就太简单肤浅了。以书入画的最终目的是要将书法艺术的诸多风范全面充分地体现在所有的表现题材中，尤其是要渗入到居画坛主导地位的山水画创作中，如此才能实现艺术语言的一场变革。

但将书法用笔由竹石古木扩展到山水画中，问题就复杂多了。山石林木与流水飞云无论在形质、体量、结构、气势以及关系构成、势象相合等等方面都是十分复杂而微妙的，如石涛所讲的：“山川万物之具体，有反有正，有偏有侧，有聚



图31　柯九思　《清閟阁墨竹图》　轴　132.8厘米×58.5厘米　纸本墨笔　1338年　故宫博物院藏

有散、有近有远，有内有外，有虚有实，有断有连，有层次，有剥落，有丰致，有飘渺”（《苦瓜和尚画语录》）。面对如此复杂的关系不可能再像画竹兰那样可以一笔成形，数笔成象，而是要累积千笔万笔才能使江山景物呈现出“有胎有骨，有开有合，有体有用，有形有势，有拱有立，有蹲有跳、有潜伏，有冲霄，有崩劣，有磅礴，有嵯峨，有巑岏，有奇峭，有险峻，一一尽其灵而足其神”（同上）。石涛在这里讲的还仅仅是表现客体的诸方面，如果再考虑到创作主体即画家个人的气质、学养、品格、操守等也要借助山川景象的描绘得到展示的话，那用笔之难度就更大了。山水画的用笔是一个以一分万，由万治一的过程，从始至终要对笔触迹划进行艺术整合，把握住笔与笔之间的内在关系（如同书法中各笔之间的气脉贯连一样），并将这种关系拢聚成象、缘象成势、势象相合，意境乃出。如果说在墨笔竹、兰中，独立的笔触之美是显而易见的话，那么在山水画中，笔触之美则是体现在关系之中。例如，人们可以很容易从墨竹作品中品味出每一笔触的匠心和功力，以及“颜筋柳骨”的书法意味，但在山水画的用笔中是难以体会到这一点的。山水画创作中的各种用笔（如皴笔）是通过整体形象而显示出总体的节奏和韵律的，并借助行笔的疾徐折转，笔触的疏密粗细，以及墨色的浓淡干湿等而构成特有的艺术风采，诸如沉雄、苍秀、清旷、幽邃等等。

总之，“以书入画”拓展到山水画后，其根本意义是使画家手中的笔灵动起来，不再依循物象拘谨地勾勒描摹，而是中、侧锋并用，顺、逆笔兼施，或直拖横扫，或点垛皴擦，尖锋与秃锋混用，渴笔与湿笔互见，离披点画、迹断气连、指腕虚活、收放自如，讲规矩有真书之端庄隽秀，论神采有狂草之跌宕飞扬，笔触依于物象而不黏着于物象，迹划源于书法而又不雷同于书法，笔行纸上，如风拂水面，自然成文，玲珑

剔透，一派化机，这才是以书入画的精旨所在。元代画家们也正是在这个意义上"萧散"了宋法而再呈新机。如被认为是元代画坛上用笔功力最深厚的王蒙就是如此。他在用笔上极尽变化之能事，在《青卞隐居图》中，同时运用了解索、披麻、卷云等多种皴法，纷披缠绕、纵横捭阖，但统控有法、乱中有秩，不但画出了山势的崔巍、石峰的结构，而且将几种皴法的生动笔触结构成特有的韵律之美。画中林木中锋写干、墨点攒叶，浓浓淡淡，变化万千，然后又用焦墨和淡墨漫天打点，使作品在茂密幽邃中又生发出苍润浑厚之气象(图32)。与王蒙茂密苍郁风格形成鲜明对比的是倪瓒的渴笔淡墨山水。倪瓒的画多用侧锋，用笔极为简约，着墨极为轻淡，但却能做到笔笔松活、处处剔透，于看似不经意中显示出难以超越的笔墨造诣。两个人艺术风格的形成，都得之于用笔之妙，也标志出元代绘画在以书入画方面所取得的杰出成就。

元代绘画变革着力解决的问题有两个：一是变描为写，以去刻画之弊；一是避俗求雅，以标高逸之怀。第一个问题的解决是通过以书入画，第二个问题的解决则是由重色彩转向重水墨。

水墨的运用，早在唐代已开其端，王维招祸于安史之乱后，以出世之心隐居辋川，开始舍色彩而取水墨。张彦远更在理论上予以认可，指出"夫阴阳陶蒸，万象错布。玄化亡言，神工独运。草木敷荣，不待丹绿之采；云雪飘飏，不待铅粉而白。山不待空青而翠，凤不待五色而綷。是故运墨而五色具，谓之得意。意在五色，则物象乖矣"(《历代名画记叙论·论画体》)。到了五代，荆浩便将"墨"定为"六要"之一："墨者，高低晕淡，品物浅深，文彩自然，似非因笔"(《笔法记》)。后经关仝、董源、巨然、范宽、二米和马夏等众多画家的努力，在创作上终于形成了"水墨为上"的艺术观念。人



图32 王 蒙 《青卞隐居图》 轴 140.6厘米×42.2厘米 纸本墨笔 1366年 上海博物馆藏

元之后，更成为文人画家们普遍采取的表现形式。以书入画使元代画家们找到了富有抒情写意的用笔之道，而水墨渲染则使他们体会到了“解氤氲之分，作辟混沌手”的创作欣悦。以笔塑其形、立其骨，以墨丰其神，显其韵，二者合一，便可收到笔涵于形、气蕴于象，既克服了用笔上的刻露之习，又避免了施朱涂绿的俗艳之风。

如同在用笔上的追求一样，元代画家们在墨的运用上也是以破除僵滞板刻、求取灵透鲜活为宗旨，强调的是淹润秀雅、脱化浑融、重而不浊、淡而不枯。墨的浓淡干湿、积留洇化，既服从于图形绘象的需要，同时也是为了营造烘托出特有的意境与情蕴，乃至标举出作品的品位与格调。如吴镇在创作中多用湿笔重墨画平峦秋水、芦荡扁舟和沉郁寂寥的气氛，给人一种长天落寞、抑郁惆怅之感，而这一切恰好表现出了这位落落寡合，不肯与世俯仰而安贫守志、甘于寂寞的孤直耿介的文人志士的心绪与操守。倪瓒也画清秋静水，但不着一笔重墨，全用淡墨写出，给人萧瑟荒寒的感受，而这种意蕴又正是这位身为贵公子，但生不逢时而潦倒终生，又孤高自恃不肯为人事所羁的“高人逸士”之心境的写照。人心感物、笔墨缘情，两个人尽管笔墨不同、风格有异，但在以情结境、笔墨写心上却是一致的。至于“四家”之首的黄公望，在笔墨上干湿并用、浓淡兼施、出神入化、俊逸华滋，固然得之于造化神助，但亦与其历经浮沉而萧然物外，渗透玄机而法外有法的人生态度与艺术才具直接有关。

总之，在经历了时代巨变之后，元代士人阶层是以一种大劫过后的平和心态看待世道人生的，是以一种无求于世、自我愉悦的态度致力于绘画创作的。人生的失落使外部的色彩世界对他们已失去了诱惑，因此在创作上对世界的色彩也就

失去了兴趣，他们要借助水墨重新建构一个属于自己的真与美的所在，在这个所在中剔除了一切姹紫嫣红，保存的只是一个金刚不灭的精粹，一个“纵使天地毁灭也毁灭不动的观念”[⑦]。他们自信，岁月的长河将洗尽一切铅华，惟有这以水墨构成的青白世界将永葆其本真。

注释：

①《庄子·杂篇·让王》：“舜以天下让善卷，善卷曰：‘余立于宇宙之中，冬日衣皮毛，夏日衣葛絺，春耕种，形足以劳动，秋收敛，身足以休食，日出而作，日入而息，逍遥于天地之间而心意自得，吾何以天下为哉！悲夫，子之不知余也！’遂不受，于是去而入深山，莫知其处。舜以天下让其友石户之农，石户之农曰：‘捲捲乎后之为人，葆力之士也，’以舜之德为未至也，于是夫负妻戴，携子以入于海，终身不反也。”

②元代职官升迁，从七品以下属吏部，正七品以上属中书省，三品以上不拘常调，不由政府决定。六品至九品之职，由中书省牒署拟授，一品至五品由皇帝任命。迁转升等分三个系统，随朝诸衙门及行省，宣慰司官，常例三十个月为一考，一考升一等；外任地方官，常例三年为一考，二至三考可升一等，但蒙古、色目官员不在此限；匠官只在管匠官范围内流转。随朝官员升迁最快。一般汉人，特别是南人，能得一官半职者，大都不过是州县卑秩，要想升到从四品以上的品秩是十分困难的，高级官秩的人选基本上全为半世袭化的蒙古和色目贵族及极少数汉族官僚所垄断。如叶子奇所言：“天下治平之时，台省要官皆北人为之，汉人、南人万无一二。”（《克谨篇·草子》卷三上）科举入仕亦十分艰难。元皇庆二年（1313）末，元政府才正式恢复科举制度。规定科试每三年举行一次，分乡试、会试、殿试三道。乡试科场全国共设十七处，以赴试者选合格者三百名到大都会试，取一百名参加殿试，在这一百名中蒙古、色目人占去一半。然后按成绩厘定等次，以蒙古、色目人为右榜，汉人、南人为左榜，两榜各分三甲，第一甲各一人，赐进士及第，秩从六品，第二甲赐进士出身，秩正七品，第三甲同进士出身，正八品。元代科举考试从延祐首科至元末，总共举行了九次，其间由于伯颜擅权，执意废科，还停科两次。在复科五十四年间，以科举进身参相者计九人，其入相年数总和，只占同期参相官员在职年数的百分之三。进士中官至省、部宰臣、行省宰相及路总管者总共不出六七十人。其余大部“例不过七

品官，浮湛常调，远者或二十年、近者犹十余年，然后改官。其改官而历华要者十不能四五，淹于常调，不改官以没身者十八九。"（苏伯衡《苏平仲集》卷六《送楼用章赴国学序》）从铨选、科举两条仕进途径的艰难中，不难看出元代士人阶层的人生处境及投身大化、散淡人生的思想起因。

③郝经（1223—1275），字伯常，泽州陵川人，其祖父郝天廷乃金朝名儒，元好问之师。郝经多才略，忽必烈未即位时请为谋士，多进经国安民之计，忽必烈即位后，授翰林侍讲学士。有《郝文忠公集》，内有《内游》文，论及"外游"与"内游"，即外在观察感受与内在精神体悟之关系，强调"欲游乎外者，必游乎内"，艺术创作应当"持心御气，明正精一"，作品乃人品之表征。又在《移诸生论书法》一文中具体指出："必观夫天地法象之端，人物器皿之状，鸟兽草木之文，日月星辰之章，烟云雨露之态，求制作之所以然"，这是外游，进而"必精穷天下之理，锻炼天下之事，纷绵天下之变，客气妄虑扑灭消弛，澹然无欲翛然无为，心手相忘，纵意所如，不知书之为我，我之为书，悠然而化，然后从技入于道。凡有所书，神妙不测，尽为自然造化，不复有笔墨，神在意存而已。"又在《叙书》中强调心性修养乃是治艺之本："心正则气定，气定则腕活，腕活则笔端，笔端则墨注，墨注则神凝，神凝则象滋，无意而皆意，不法而皆法……点缀批抹，莫非自然，而不知其所以然，然后超凡入圣。"

④《玉山名胜集》卷二："右《玉山雅集图》一卷，淮海张渥用李龙眠白描体之作也。玉山主者为昆丘顾瑛氏，其人青年好学，通文史，好音律，钟鼎古器法书名画品格之辨。性尤轻财喜客，海内好文之士未尝不造玉山所，其风流文采出乎流辈者尤为倾倒。故至正戊子二月十又九日之会，为诸集之冠。冠鹿皮，衣紫绮，坐案而伸卷者，铁笛道人会稽杨维桢也。执笛而侍者姬为翡翠屏也。岸香几而雄辩者，野航道人姚文奂也。沉吟而痴坐搜句于景象之外者，苕溪渔者郯韶也。琴书左右，提玉尘从容而色笑者，即玉山主也。姬之侍者，为天香秀。展卷而作画者，为吴门李立。傍侍而指画，即张渥也。……一时人品，疏通隽朗。"从杨维桢的这篇画记中，可以了解到当时文人雅集的盛况及雅集时具体的活动内容。

⑤徐显《稗史集传》载："宠顾日隆，由是言者见忌。公乘间跪白上曰：'臣以文艺末技，遭逢圣明，而踪迹孤危，殒越无地，愿乞补外以自效，庶凡仰报日月照临之万一。惟陛下哀怜，幸甚。'上曰：'朕在，汝复何



忱。’翌日，御史章入，不报。故事：谏臣言不行，则纳印请去。上重违谏臣意而虑危公，召公谕之曰：‘朕本意留卿，而欲伸言者路，已敕中书除外，卿其少避，俟朕至上京，宣汝矣。’公拜且泣，辞出，而中书竟格诏不行……丁巳，卒，年五十四。”可知文宗确实想保护柯九思，但御史台的蒙古族谏官以辞职相要挟，文宗也不敢得罪他们，只好先让柯九思调出，待之过了风口再重新起用。但中书省竟把皇帝的指示扔在一旁，不给柯九思安排出路，文宗事后也不再过问此事，一代才人，追随文宗多年的鉴书博士就这样流落江南，五十四岁便死去了，由此事也可看出在元朝仕宦的汉族文人所受到的排挤与凄楚的命运。

⑥康里巎巎(1295—1345)，字子山，号正斋，康里(原属钦察汗国，今哈萨克斯坦境域)人，父不忽木，事世祖，从征有功。康里巎巎肄业国学，博通群书，是一位完全汉化的西域人。官至奎章学士院大学士，翰林学士承旨，知制诰兼修国史、知经筵事，提调崇文阁崇文监。元代著名书法家。由于知经筵事(皇帝的老师)所以有条件也敢于向皇帝进言，曾讲道：“天下事在宰相当言，宰相不得言则台谏言之，台谏不敢言则经筵言之。备位经筵，得言人所不敢言于天子之前，志愿足矣”。故于时政得失有当匡救者未尝缄默。大臣议罢先朝所置奎章阁学士院及艺文监诸属官，巎巎进曰：“民有千斤之产，犹设家塾，延馆客，岂有堂堂天朝，富有四海，一学房乃不能容耶！”帝闻而深然之，即日改奎章阁为宣文阁，艺文监为崇文监，存设如初。(《元史》卷一四三，《列传》第三十《巎巎》)

⑦宗白华《美学散步·介绍两本关于中国画学的书并论中国的绘画》：“中国绘画里所表现的最深心灵究竟是什么？答曰，它既不是以世界为有限的圆满的现实而崇拜模仿，也不是向一无尽的世界作无尽的追求，烦闷苦恼、彷徨不安。它所表现的精神是一种‘深沉静默地与这无限的自然、无限的太空浑然融化，体合为一’。它所启示的境界是静的，因为顺着自然法则运行的宇宙是虽动而静的。与自然精神合一的人生也是虽动而静的。它所描绘的对象，山川、人物、花鸟、虫鱼，都充满着生命的动——气韵生动。但因为自然是顺法则的（老、庄所谓道），画家是默契自然的，所以画幅中潜存着一层深深的静寂。就是尺幅里的花鸟、虫鱼，也都像是沉落遗忘于宇宙悠渺的太空中，意境旷邈幽深。至于山水画如倪云林的一丘一壑，简之又简，譬如为道，损之又损，所得着的是一片空明中金刚不灭的精萃。它表现着无限的寂静，也同时表示着自然最深最厚的结构。有如柏拉图的观念，纵然天地毁灭，此山此水的观念是毁灭不动的。”

第三章 群星璀璨的山水画坛

有了初期的启导，又有了推陈出新的诸多必要条件，经过几十年的努力，元代绘画的鼎盛局面终于得以形成，涌现出了一大批卓有建树的画家，分别在山水、花鸟、人物及壁画等领域取得了突出成就，尤其是山水画创作方面更是名家辈出、群峰并峙，以其鲜明的时代风采上承唐宋、下启明清，在中国美术史上写下了骄人的一页。

第一节 创作队伍的构成

从画家的身份、地位、从艺的动因和服务对象等方面看，元代绘画队伍大体上由以下四种人构成，即士大夫画家、宫廷画师、民间画工和文人画家。

士大夫画家：这些人身为等级不同的官吏，从政之余致力于绘画创作，如赵孟頫、高克恭、李衎、任仁发、李倜等。这些画家的政治地位优越，身份显贵，从事绘画是出于对文艺的好尚。他们不需要借助绘画博取什么利禄，仕途的顺畅，也使其少有怨懑不平的情绪，作品的风格得之于各自的气质禀赋、学养才识，或清新典雅、或雄强沉迈。他们的艺术成就有大有小，但画因位显、艺由人贵，在当时的画坛上都是颇有声望和影响的人物。士大夫画家的人数虽然不多，但能量却很大，对绘画的发展起到了重要的推动作用。

宫廷画师：是通过不同渠道(或征召，或引荐)进入政府相



关机构中、直接为宫廷服务的画家。元代废弃了画院，但在政府机构中仍招揽了不少画家。这些机构主要隶属于工部的诸色人匠总管府梵像提举司、将作院诸路金玉人匠总管府画局、大都留守司祗应司画局。此外，在政府特设的掌管书画图书收藏的秘书监，以及元文宗创办的奎章阁、元顺帝时期的宣文阁中，也集中了一些地位较高、身份较尊贵的书画家。活动于宫廷的这些画家，在创作上都要听从宫廷的指使，尤其是任职于提举司和各画局的画家，更是惟宫廷需要是从，主要任务是为宫廷、官府描绘帝后肖像和佛画、官邸的内外装饰、日用工艺品的图样画稿设计以及寺庙的壁画绘制等。元朝帝后生活奢华，皇帝寝宫“通壁皆冒绢素，画以金碧山水”，嫔妃住所也都图绘丹青(萧珣《故宫遗录》)。元代崇奉喇嘛教，帝后嫔妃生前都设有自己的佛坛，死后建影堂，这些地方都需要悬挂佛画及作为供养人的个人影像。此外，在大事兴建寺庙道观的过程中，也都需要绘制大量的佛、道壁画。所有这些宫内、宫外的图绘任务，都是由供职于司、局中的画家们来完成的(有时也要从社会上临时征召一些画工)。由于这类绘画大多都有一定程度的装饰和实用性质，又都属遵旨绘制，同时还要考虑到接受者的文化水平和欣赏趣味，佛教画还要遵守严格的造像仪轨，因此，画家们的创作才能受到了种种限制，是不能随意发挥的。宫廷画家的身份仍沿袭金朝的旧制，称为画工和画匠，只有少数画家凭借个人的艺术才能赢得了画师的称谓，也可以画自己擅长的题材。个别人还可能获得较高的爵位，如刘贯道因画真金太子像称旨，被授予了秩为六品的御衣局使；王振鹏精丽的界画得到了仁宗的喜爱，累官数迁，直至五品；何澄更被授予秘书少监、图书总管，官至二品。对山水画的审美意蕴，蒙古族帝胄们鉴赏时是有一定困难的，不像肖像画、工笔界画那样容易产生共鸣，但对

那些用笔工致、风格清丽、气势雄放的山水画作品亦能喜欢，故对成绩突出的宫廷画家亦给予重用和提拔，如师法李郭风格的商琦、刘融等都曾获得了秘书卿即正三品的官秩。凭借画艺而获此等荣耀，在历史其他王朝时代不曾见，明清更绝无。元朝宫廷能如此重赏画家，表明元朝政府（主要是皇帝本人）对艺人的尊敬。但这一文化政策对元代画坛并没有产生多大诱惑力，特别是活跃于江南地区的广大文人画家们，对此并不感兴趣，在显贵和放逸两者之间，他们中更多的人选择了后者。

民间画工：这是一支来自民间，也活跃于民间的绘画队伍，他们的创作满足着社会广大民众的精神需要，举凡文人士大夫画家们不肯染指的领域，诸如寺庙壁画、建筑彩绘、民居装饰、书籍插图、商业招贴、年节门画、墓室壁画等等，都是民间画工的活动天地。他们的创作是为了生存和温饱，难以比附文人的高雅，更不奢求士大夫的华贵。但民间画工却以艰辛的劳动、认真的态度，于士大文人的水墨世界之外，别开一个五彩缤纷、生气盎然的艺术天地。尤其是在宗教和民俗美术中，更展示了一个人神共舞、光怪陆离的大千世界，给社会留下了弥足珍贵的敦煌莫高窟、山西永乐宫和其他多处美轮美奂的精彩壁画。元代陶宗仪列“画家十三科”：即“佛菩萨像、玉帝君王道像、金刚神鬼罗汉圣像、风云龙虎、宿世人物、全境山水、花竹翎毛、野骡走兽、人间动用、界画楼台、一切傍生、耕种机织、雕青嵌绿”(《辍耕录》卷二十八)。从这十三种绘画题材中，不难看出其中绝大部分应归属于宫廷画师和民间画工所为，士大夫和文人画家们感兴趣的不过是“全境山水、花竹翎毛”等两三种而已。但由于画工社会地位卑微，对他们的创作少有人形诸文字，作品也大多湮没不存，仅有活跃于宫廷中得到皇帝爱宠的极少数人有作品传世



外，其他众多的民间画工们的艺术才能只能在仅存的壁画中略窥一二了。

文人画家：这个创作群就元代来讲，主要由两种人组成，即从未仕宦和虽然仕宦但又因各种原因辞官归里而游心于艺的文人们。这些人都有较高的文化素养和一定的知名度，他们之间多有往来，结成一个志趣相同的文化圈，其中不少人还结交了一些达官显贵。他们虽然都以文人雅士自居，但在境遇和身份上亦有区别。他们中有的是舍家弃产隐迹林泉的雅士，如倪瓒；有的是甘于寂寞清贫守志的宿儒，如吴镇；有的是出身寒微但恃才傲物的书生，如王冕；有的是弃官归里、生活优裕的大富，如曹知白；也有的是乱世中暂作韬晦之计的隐者，如王蒙等等。不同的境遇和人生态度也就有着不同的创作动机，或是借助笔墨舒解胸中郁结，或是通过摹山范水寻找精神寄托，或是在创作中标举个人的志节情操，也有的是出于愉悦性情和享乐人生。从整体上看，这些文人由于仕途的困顿，都有着厌于人事、疏于人事的心态。这种心态是被现实逼出来的，并不是他们的初衷。对文人来讲，学优则仕、“修齐治平”既是其人生目标，也是其人生动力。但严酷的现实却使这目标和动力都归于虚无。在正常情况下，治艺本属“政之余事”，但现在余事竟变成了正事，虽属正事但与其人生理想来讲仍然是“末技”之余事。他们不能靠它生存，但没有它生活会变得更乏味、更无聊。于是创作便成了一种自我调节的手段、自我言说的过程。在整个创作队伍中，相对于众多的不见名传的民间画家来讲，文人画家在数量上并不占多数，但却是推动绘画发展的中坚力量和精英分子。正是他们凭着深切的人生体验、文化素养、对前人成就的悉心研讨，以及在创作上相对来说所具有的“超功利性”，使民族传统绘画得以继续向前推进，并最终形成了鲜明的时代风貌。

四种类型的画家之间既有联系，也有排斥。士大夫绘画本来就是文人绘画的前导，到了元代，文人绘画虽然自成体系，但士大夫与文人的关系仍很密切，士大夫画家势崇位显，每每起到提携文人画家的作用，也从文人画家那里获得艺术知音和追随者；文人画家则通过与士大夫画家的接近来提高个人的身份和扩大影响。二者在审美取向上是一致的，在文化身份上也是一样的，不同的只是社会地位上有高、低之分，个人命运有穷、达之别。宫廷画师与民间画工属于同一个体系，两支创作队伍所从事的绘画任务都受使于人，一个受使于朝廷，一个受使于社会。所画的内容也大体相同，不一样的只是宫廷画师的地位和待遇都优于民间画工，少数人还有晋升得官的机会，而民间画工则全是靠出卖自己的劳动和艺术才能立足于社会、受雇于他人。

由于社会地位不同，文化修养和审美旨趣也不尽一样，所以士大夫、文人画家多歧视画师和画工，认为他们的艺术格调鄙俗，属行家画。但迫于需要，士大夫和文人画家中也有个别人参与过画师画工们的创作活动，如李衎、唐棣等人就曾奉旨为宫殿、寺院画过壁画。而画师和画工得机会也会向士大夫和文人画家靠近，在风格上也有意仿效文人风范，如陈琳、陈鉴如、王渊、胡廷晖等生前都曾投奔赵孟頫，得到过赵的指点，在画风上也都体现出了文人画的审美倾向。需要指出的是，画师和画工构成的创作队伍也不乏成就突出者，如刘贯道、王振鹏、何澄、刘融、王渊、姚彦卿、沈麟、孙君泽、张观、丁野夫、张远等，都属功力深厚、画风严谨的知名画家，史有记载并有作品传世。但这些人大部分沿继了南宋和金代传统，与文人画家的创作相比较，尚缺乏鲜明的时代特色。而文人绘画所以能成为元代绘画的时代典范，是因为他们在创作中强化了主体意识，促进了诗、书、画三位一体的



结合，在前人成就的基础上又补充进去了新的成分，诸如笔墨的变化、意境的拓宽、风格的多样以及品位和格调的提升、人品与画品的统一等等。可以说，没有士大夫，尤其没有众多文人的积极参与，就不会有元代绘画的长足发展。但这种发展是建立在一个坚实的基础之上的，这便是自古以来历代画师画工们所做出的巨大贡献，正是他们用自己的心血和汗水、聪明和才智培育了民族艺术之花的强壮的“母本”，士大夫和文人绘画都是从这母本中分化发展起来的，元代亦是如此。

第二节 李郭风规的延续与变化

元代绘画以山水为主宗而且成就最突出，不仅致力于山水画的画家最多，而且惟有山水画最能体现元画的时代特色和那个特定历史时期的人文精神。纵观元代百年间的山水画，会使人感受到时代的疾风暴雨，摧折的只是娇芳嫩蕊，扫荡的只是枯枝败叶，而巍巍青山、涓涓秀水，非但不曾破碎和凋竭，反而在暴风雨的洗礼下，变得越发璀璨秀丽，而画家们的山水画创作就像是一篇向现实的严正宣言：山河依旧在，风雨任纵横。

元代山水画传承有序，名家辈出，从区域上看，有南、北之分；从风格上看，有刚、柔之别。北方画家以大都为中心，师承李成、郭熙的画家较多，作品风格多雄强硬朗；南方群体集中于江浙一带，受董源、巨然影响较深，艺术风范上以淹润柔媚见长。国家统一后，南北画家多有交往，风格亦渐融合，最后体现文人旨趣的董巨传派蔚成大系，并推出了元代绘画的艺术典范“四大家”。但李郭薪火亦有传人，突出的代表画家有商琦、曹知白、朱德润、唐棣等。

商琦，字德符，号寿岩，曹州(今山东省菏泽)人，生卒年失考，约活动于仁宗延祐前后(十四世纪前期)。商琦是元世祖忽必烈麾下名臣商挺之子，借父荫入仕，先是备"宿卫"，后因画艺精能得到仁宗爱重，累官至秘书卿(正三品)。商琦虽官居三品，但自知个人是因艺而贵，所以不敢恃官居傲，也不能像某些文人画家那样视治艺为消遣，而是以个人的艺术才能多方面地满足着宫廷和贵族的需要，积极从事壁画绘制就是这一态度的体现。他曾为皇宫的嘉禧殿、皇亲贵戚们的宅第和寺庙画过不少壁画。他精于设色山水，在笔法上则师法李郭，既艳丽又工整，这正好符合了蒙古贵族们的欣赏趣味，所以名噪当时，"一时名艺，莫不见知"(虞集《道园学古录》卷十九)。赵孟頫写有《题也先帖木儿开府宅壁画山水歌》，对商琦的绘画才能和其山水画特色做了热情的称赞：

> 大山崒嵂摩青天，小山平远通云烟。
> 商侯胸中有丘壑，信手落笔分清妍。
> 阆风玄圃元不远，粲烂金碧流潺湲。
> 参差涧谷楼观起，萦纡石路朱桥连。
> 松风飕飗响虚阁，棋声剥啄来群仙。
> 渔歌樵唱渺何许，纶巾羽扇清溪边。
> 高情自有泉石趣，凉意不受尘埃缠。
> 世上书画亦岂少，谁能真赏如公贤。
> 华堂风日不到处，绝胜绣幕空高悬。
> 举觞酌酒为公寿，眼明对此三千年。
>
> (《松雪斋文集》卷三)

诗中所描述和赞美的"渔歌樵唱"、"纶巾羽扇"，以及泉石情致和不受尘埃缠羁的怀抱，是赵孟頫个人从画中看到或品味出的意蕴，也是中国士大夫文人们独有的文化情怀，至于受画者也先帖木儿是否也能领会到这么多内涵，或者说领



会到了但是否对此像赵孟頫那样激动不已，就很难说了。这些“王爷们”请商琦画壁，就是看中了他是得到皇帝眷顾的大画师，画的画也鲜活好看罢了，而就商琦来说，已属名声大大，尽可由着意儿去画，这些皇亲贵戚们能否看得明白，是不是自己的艺术知音，那都是无所谓的事，他是借用这些人的素洁的粉墙，图写个人的胸中丘壑而已。

商琦生前画誉甚高，与高克恭齐名，甚至被誉为“天下无双比”，但死后传世作品极少，现仅见《春山图》(图33)手卷一帧。青绿设色，山峰迤逦耸峭，林木葱翠茂密。山石坡渚用淡墨勾形皴理，渲染取韵，再罩染青绿色，做到色、墨相融而又不掩笔风墨骨，远景山峰用没骨彩笔挥写而成。作品虽取法李郭但去其萧森之象而突出浑融之意，林木也不作枯槎，全用浓淡墨攒点着叶，以突出盎然春意。整幅作品构图严谨、气势舒展、笔墨精整、着色典丽，给人以青山叠翠、万物苏新的美感，难怪会博得了帝王贵戚们的一致喜爱。但这种风格的山水画在元代中后期的画坛上并没有产生太大的影响，尽管不少文人墨客给予了热情推许，但仿效者寥寥。究其原因，一是元代绘画在审美旨趣上发生了变化，已由工致敷色转向水墨写意，对这种以精能妍丽见长的风格失去了兴趣；一是文人画家们的心境与商琦不同，商琦名高位显、春风得意，出入于宫廷贵胄之间，而文人们栖身林野、混迹市廛，咀嚼着失落后的精神苦果，已没有心思像商琦那样在创作中精雕细琢、舞颜弄色了。

元代中后期师法李郭传派，艺术成就最突出的画家当首推曹知白、朱德润和唐棣。三个人都经人举荐一度步入仕途，但只有唐棣官做得最大(正五品)、最长(至顺四年北上大都，至正十七年致仕，为官四十余年)，曹知白和朱德润都因仕途不畅或不堪宦累而早早退出，回归故里后游心于艺，过起了名

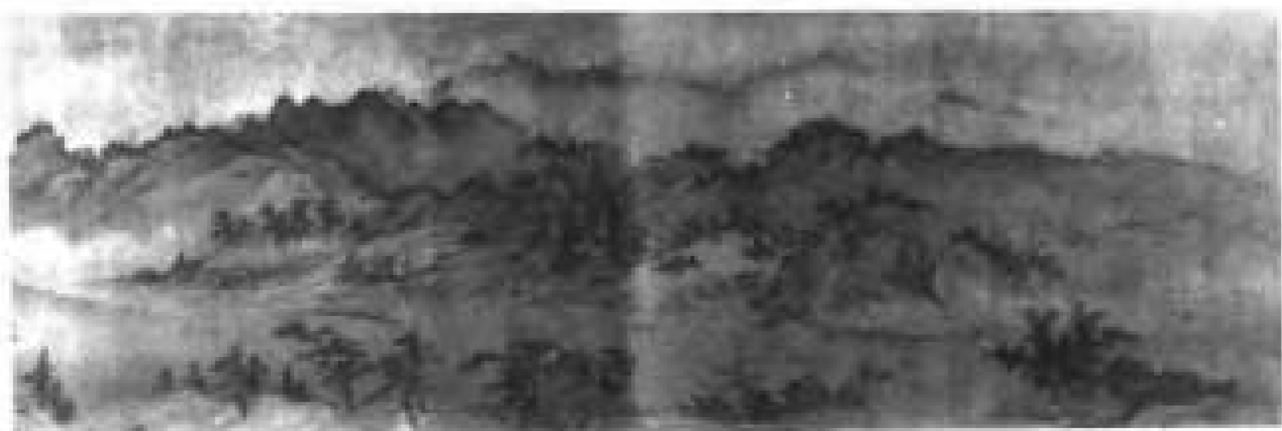




图33 商 琦 《春山图》 卷 39.6厘米×214.5厘米 绢本设色
故宫博物院藏



上生活。

曹知白退隐长谷后，凭着雄厚的资财，日子过得甚是舒心如意，作画乃是出于文人雅兴和自我陶情，故虽然取法李郭，但去李郭笔墨之周密、气格之森肃，而一变为松灵秀逸，堪称是用元人逸笔摹宋人神韵。如《疏松幽岫图》，近景画青松枯槎，在形态风骨上仍可见李郭遗意，但在画法上不再精细求整、历历俱足，而是化繁为简，意到辄止。山峰作重峦叠嶂、巍峨陡峭，仍不失宋人丘壑之雄强伟岸，但着笔却极为简括，皴擦亦极为轻淡，笔行纸上，若即若离、轻拂漫扫、举重若轻、以简驭繁，颇有笔不周而意周、迹虽略而韵足的艺术效果，画得十分轻松洒脱，确像曹知白自己讲的"聊复尔耳"。但就在这看似不经意中，显示出了绘画由宋至元的变化，亦即"萧散"宋法的痕迹(图34)。该件作品作于至正辛卯(1351)，时曹氏八十岁高龄，当属其人、画俱老之作。将此件作品与倪瓒至正十五年(1355)所画的《渔庄秋霁图》做一比较，可以看出二人在风格上颇有相近之处，即都用渴笔淡墨，求疏秀简淡之风，不同的是倪瓒更进一筹，将近景的树木进一步符号化了，不复辨松桧榆柏，仅取寒林姿致，万千丘壑也被简化为一抹平峦了(图35)。曹知白有钤画印"聊以自娱"，倪瓒则将其公开标榜为个人的创作宗旨了。

朱德润(1294—1365)，字泽民，祖籍睢阳(今河南商丘)，九世祖朱贯曾任宋朝朝议大夫兵部郎中，后朱氏子孙仕宦江南，遂寄籍吴地。朱德润二十五岁时游京师，经赵孟頫推荐，投靠驸马太尉沈王，又获仁宗召见，授应奉翰林文字、同知制诰、兼修史院编修官。英宗继位后，朱德润通过书画诗赋再度获得皇帝爱重，但不久，英宗在朝廷政变中被杀，目睹元廷内部残酷的权势之争，作为"身挟末技"而博得皇帝眷遇的朱德润，自知此处不是自己的久留之地，于是谢绝了公



图34　曹知白　《疏松幽岫图》　轴　74.5厘米×27.8厘米
纸本墨笔　1351年　故宫博物院藏



图35 倪 瓒 《渔庄秋霁图》 轴 96厘米×47厘米
纸本墨笔 1355年 上海博物馆藏

卿们的劝阻，坚决地回归故里了。从此“杜门屏处，讨论经籍，增益学业，不求闻达”(《存复斋文集》附录《有元儒学提举朱府君墓志铭》)，过了三十多年的悠闲生活。但朱德润毕竟是得到过皇帝眷遇，食过皇禄的人，所以，当元末农民起义云起，元朝政权飘摇欲坠时，他又挺身而出，协助元廷戡讨动乱，立下了不小的功劳[①]。看来这位以“睢阳世家”自我标举的文人，在关键时刻，对元朝政府还是忠诚不二的。

朱德润山水画取法李郭又参用董巨，个人面貌还是比较突出的，如《林下鸣琴图》，在置陈布势、笔墨风规上都可见李郭影响，但元代文人笔意也很明显。近景林木笔墨刚劲沉着，清爽俊发，松树形态挺拔又多婀娜；远景山脉逸笔写出，层层推远；树下画三高士，一抚琴，两静赏，地上置茶具，小童戏于水畔；江中有渔叟摇桨前来，远处有禽雁纷飞，一派恬静祥和的林泉情致。这当是朱德润这类虽然隐居但并不贫苦的文人们生活与心境的写照(图36)。同意境的作品还有《松溪钓艇图》、《秀野轩图》等。《松溪钓艇图》画两高士，一老一少，正在船中争论什么，自题诗云：“丑石半蹲山下虎，长松倒卧水中龙。试君眼力知多少，数到云峰第几重。”通过题诗将空间推远，引发人们的艺术联想；有诗句相辅，所以取景极为简括，远山只用三两笔淡墨约略勾出，不事皴染，但意蕴却甚是丰澹，当属李郭风格章法的变体(图37)。《秀野轩图》画的是朱德润的好友周景安所建的秀野轩和周边的景致。于青山之麓、绿水之滨，起高轩、筑别墅，邀嘉朋、会良友、喝酬诗文、研讨书画，乃是元代江南一些富有文人们于“乱世”中营造出来的理想的生存环境，这件作品正是这种悠闲生活的写真。此画取平远构图，山势平缓、林木扶疏、笔墨圆润，属于受到赵孟頫和时风影响、将李郭与董巨两种风格结合为一的艺术尝试(图38)。



图36　朱德润　《林下鸣琴图》　轴　120.8厘米×58厘米
纸本设色　台北故宫博物院藏



图37　朱德润　《松溪钓艇图》　卷　31.5厘米×52.6厘米
纸本墨笔　故宫博物院藏



图38 朱德润 《秀野轩图》 卷 28.3厘米×210厘米 纸本设色
1364年 故宫博物院藏

在师法李郭传派的元代画家中，唐棣应算是最为执著和坚定的一位。他的画风在晚年虽然也参用了一些董巨技法，但其总体面貌依然是以李郭为主。所以如此专一，一是他的性格使然，史称他“锐有定志，不肯碌碌随俗”(牟巘《陵阳文集》卷十三《唐棣诗序》)，干什么事能坚持己见，如出任休宁县尹时，为了便民利民，就曾多次顶犯上司[2]。二是唐棣富有进取之志，仕途也算顺畅，以个人才学被保荐入仕，历经升迁，最后奋斗到五品官。做事认真勤勉，不肯敷衍，这样，笔墨规整、风格严谨的李郭传派就更符合他的艺术追求了。代表作品有《松荫聚饮图》(图39)、《携琴远眺图》、《霜浦归渔图》(图40)、《雪港捕渔图》等。他的山水画作品中多有人物活动其中，有些作品中的人事还取材于劳苦民众，如《霜浦归渔图》中画三个负篓荷网、捕鱼归来的渔民；《雪港捕渔图》中画的是隆冬季节，仍在作业的一对以捕鱼为生的老年夫妇。两件作品都画普通庶民，虽然不一定是出于对社会底层人的同情与怜悯，而多半是对朴野的民风民情有兴趣，但这类作品与那些一味追求高雅超逸、创作远离民生人事、画中净是不食人间烟火的高人逸士的创作倾向相比，毕竟唐棣的作品更具有生活气息和人情味。

唐棣的创作意义还体现在当元代中后期的画坛普遍倒向董巨风范，绘画在“文人化”的过程中柔媚疏简之风日长，而雄强阳刚之气日衰的情况下，能有唐棣这样的画家仍坚持崇规矩、重法度，不以“逸笔草草”为托辞而忽视创作的严肃性，这对一个时代的文化艺术的健康发展，无疑是有益的。

除了以上几位成就较突出的画家外，元中后期取法李郭风范并有一定成就的山水画家还有姚彦卿、刘伯希等人。姚彦卿，吴兴人，生卒年不详，约活动于（后）至元年间，传世作品有《雪江渔艇图》。画寒林远岫，雪江渔艇，树木先用湿



图39 唐 棣 《松荫聚饮图》 轴 141.4厘米×97.1厘米
绢本设色 1334年 台北故宫博物院藏



图40　唐　棣　《霜浦归渔图》　轴　144厘米×89.7厘米
绢本设色　1338年　台北故宫博物院藏



笔淡墨勾勒皴染主干枝，再用重墨剔枝攒点，老干新枝穿插交错，俯仰顾盼，组织得甚是得法。远山也是用淡墨勒形皴染，山顶大片留白，用焦墨排点于山巅与幽壑，不但标识出了山势的起伏，而且黑白对比鲜明，巧妙地表现出了初冬雪景特有之皎洁静美。大面积的江水不着一笔，全留空白，与近树远山的浓淡墨色形成强烈反差，使画面益发晶莹明快。在用笔上颇有以书法入画的特色，但又能注意笔不乖形、气扰于象、不松不散、不漫不逮，做到了活脱中有法度、变化中见统一，不失为元画中一件水墨佳作(图41)。

李成、郭熙的影响在元代远不如董源、巨然大，但作为一个重要的风格传派，对元代绘画的发展、时代风貌的形成，还是起到了重要作用。元代不少卓有成就的画家，都是在师法董巨的同时亦参用李郭(及荆关)，才得以收到雄秀兼得、气骨两佳的艺术效果，赵孟頫、倪瓒、黄公望、王蒙等无一不是如此。

第三节 界画的时兴与马夏传派的背运

界画是用一种特制的绘画工具(界笔和直尺)以刻画楼台馆阁、宫室厅堂为主的绘画形式，其要求甚是严格，“尺寸层叠皆以准绳为则，殆犹修内司法式，分秒不得逾越”(袁桷《清容居士集》卷四十五《皇姑鲁国大长公主图画奉数题王振鹏锦标图》)。早在魏晋时期的西晋卫协、北齐杨子华等既已善此艺。逮至唐宋，在技法风格上则趋于成熟，李思训、郭忠恕、张择端等均擅长界画，特别是郭忠恕画技尤精绝，人称其所画宫观楼阁“望之若虚，若可蹑足”，“善木工料之，无一不合规矩”。但士大夫文人绘画发展起来后，对这种以精谨见长而缺乏笔墨神韵的绘画形式在兴趣上不大，认为只是精能而



图41　姚彦卿　《雪江渔艇图》　卷　24.3厘米×81.9厘米
纸本墨笔　故宫博物院藏

已，故致力于这一画科的画家也不多。但入元之后，情况有所改变，出现了一批优秀的界画高手，如何澄、王振鹏、李容瑾、夏永、孙君泽等。现可见的传世作品除知名画家外，还有不少佚名的界画精美之作。陶宗仪归纳元代绘画科目时，更将"界画楼台"作为十三科中的重要一科，可知界画在元代是时兴一时的。所以如此，当与蒙古贵族的好尚有关。蒙古族入主中原后，在接受汉文化的过程中，生活习惯也发生了变化，从帝王到贵族都逐渐舍弃了可移动的毡帐住所而改为固定华丽的砖木建筑，如世祖皇帝未即位前，就在开平建造了城郭宫室，并用宋朝熙春阁的材料，稍加改造后建了大安阁，即后来的上都大殿。其他皇亲国戚也相互攀比，竞相修造华丽辉煌的宅第。受此风影响，以描绘宫观楼阁为特色的界画也就自然为他们所喜爱，从而激发了画家们的创作热情。元代不少画家也正是凭着擅长界画而成为宫廷画师并获得荣华富贵的。

创作上的活跃，也影响到了对界画艺术价值的再认识，张昱就站出来为界画辩护：

> 天地事未有无法者，画虽一艺，囿于绳矩，而不为窘束，乃可语其至。奋笔作气，挥霍涂抹，有足以耸动人者，语其豪宕则可，而未足语乎法也。若夫千门万户、正斜曲折，广狭高下，毫厘之间，不悖绳矩，寓算家乘除之法，此画之有合于学而有用于世也。故界画有可据以缔构者，有但观美而施用缪悠者。识者谓之，可以拆架，乃为得法，此真知画者哉！

(《张光弼诗集》卷二《送界画林一清赴台州并序》)

文中认为优秀的界画具有"合于学而有用于世"，能够"拆架"者才称得上是精品，这种实用功能未必是界画的创作宗

旨。但作为旨在表现建筑之美的界画，确实要画得精确、严谨、工细和缜密，如此才能描绘出宫观楼阁的宏伟辉煌。界画家们在这方面表现出来的专心投入、精益求精的创作态度，委实是令人感佩的。如李容瑾所画的《汉苑图》(图42)就是一例。

《汉苑图》取鸟瞰式构图，将庞大复杂的宫苑建筑尽收于尺幅间。这里有高楼崇榭、明轩凉台、大院长廊、玉墀雕栏。每座个体建筑在刻画上都极尽精微，众多建筑又组合成参差错落、井然有序的艺术整体。然后将整体的宫苑布置于优美的环境中，依山势而起，掩映于悬崖美木之间，上渺苍穹，下俯江汉，远处复有青山绿树相呼应，更给人以迥然出尘，宛若仙境之感。于极工细精整中又呈现出琼楼玉宇所特有的雄伟之美，难怪这类作品能赢得皇帝与贵戚们的喜爱和大长公主的珍藏。

元代中后期著名界画家夏永的传世作品有《岳阳楼图》、《丰乐楼图》等。他的界画除画法精严、算度无误外，亦多将宫观楼阁与山水景观相结合。如《岳阳楼图》，气势雄伟的历史名胜岳阳楼矗立于高山之巅，有秀石青松相映衬，楼上游人或闲话，或远眺，楼下前方烟雨迷蒙，大江东去，对面远处有青峦隐现。整幅作品在取景上虚实相生、气象万千，尺幅虽小但气势却甚为宏伟，依稀可见宋画风规(图43)。

元代还有不少无名氏的界画作品流传至今，亦属精美之作，如《龙舟夺标图》、《广寒宫图》、《山溪水磨图》等。

《龙舟夺标图》无款印，经专家们鉴定认为是王振鹏的旧稿。王振鹏有传世作品《金明池龙舟图》，该件作品所画内容、画面构图及风格技法均与《龙舟夺标图》十分相近，如确系王振鹏之作，则可知此件作品表现的亦是北宋汴京后庭池苑金明池三月三日进行龙舟比赛的场面。画中右侧画一构造



图42　李容瑾　《汉苑图》　轴　156.6厘米×108.7厘米
绢本设色　台北故宫博物院藏



图43　夏　永　《岳阳楼图》　页　25厘米×26厘米　绢本设色
1347年　故宫博物院藏



极为复杂华丽的巨大龙船，巨船四周宽阔的水面上有数十条龙舟簇集待发。画面左侧有几条龙舟正在通过拱桥涵洞，赛手们齐力挥桨、奋勇向前，当是竞赛接近终点时全力冲刺的热烈场面。石桥左侧的楼阁看台上有不少人正在观看比赛。整个夺标场面人物众多，气氛热烈；所画楼阁亭台、舟楫桥座，都极为精丽华贵，富有皇家气派，是一件以界画形式表现大型活动、场面宏伟的优秀作品(图 44)。

无名氏的《山溪水磨图》也是一幅表现大场面的界画，所画内容是元代利用水力进行粮食加工的生产情景：水冲轮转，带动机械，不同分工的人们正紧张有序地操作着，工房外有两个衣冠整齐的人，似是监管人员，正监督着工人们的劳动。画的下半部分表现的是运输货物的几辆牛车正涉水攀坡的场面，人畜初下水时的紧张气氛、已下水后的谨慎动作，以及上岸后的轻松神态，都描绘得十分生动传神。从画面工房建筑的考究、分工明确的加工流程，可知这当是一个官方或地方寺庙的大型粮食加工场。为此，该作品对研究元代水利利用和经济生产情况都提供了珍贵的形象资料。工场周围高山环绕、流水淙淙，又是一件精美的山水画(图 45)。

元代界画创作的兴起，相对文人画发展来讲，是一个反向趋势，虽然取得了一定成就，但并不能代表也更未能左右绘画的总体走向。但作为一种表现特殊题材(建筑)和特殊风格的绘画样式，在元代乃至整个中国美术发展史上自有其不可取代的艺术价值。

如果说时代之变给界画创作带来了机遇的话，那么由宋入元后，马远、夏圭开创的画派却走上了背运时期。这一在南宋时代曾占据了绝对优势的山水画派，随着一代王朝的覆灭也失去了光彩。首先遭到了赵孟頫的贬斥。赵孟頫在书画上推崇圆润冲和、典雅蕴藉，而马夏山水却以简括雄放、刚

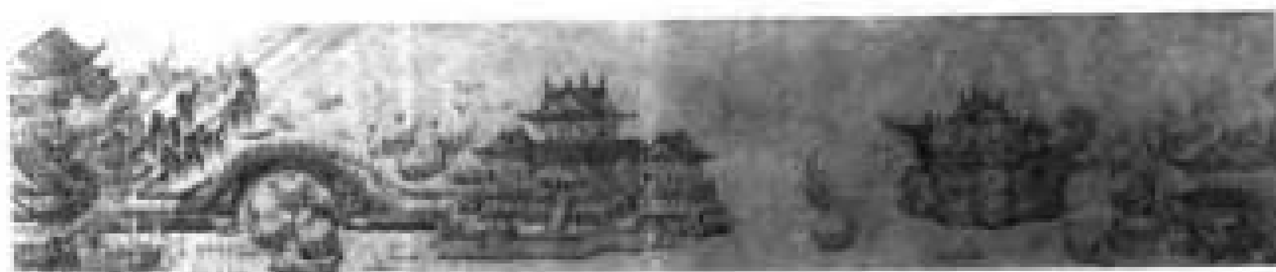


图44　无　款　《龙舟夺标图》　卷　25厘米×114厘米　绢本墨笔
故宫博物院藏



图45　无　款　《山溪水磨图》　轴　154厘米×94厘米　绢本设色
辽宁省博物馆藏

拔奇险见长，因此为赵孟頫所不取。作为公认的画坛领袖，他的观点自然影响到了不少画家，但从宋元绘画的发展承继关系上看，马夏的背运，归根到底还是与时代和画家们的不同心态有关。南宋王朝是一个备受凌辱、势如危卵的时代，士大夫文人心中蓄积着“哀其不幸、怒其不争”的悲愤之情和图强之志，体现在创作上便凝聚着一股倔强的、外向用世的雄强之气。而入元之后，危卵终归破碎，希望尽皆幻灭，士人阶层的救世之心已死，青云之志已坠，笔端也就难以再有阳刚之气，创作已由外向用世转为内敛修心了[3]。这样，马夏风范在元代文人们看来，已属妄生圭角，故作奇辟，不值得效仿的艺术样式，甚至被视为艺术上的一种矫情，难以再产生情感上的共鸣了。

但马夏的被冷遇，是就元代画坛的总体格局而言，作为一个有重大影响的画派，不会就此完全沉寂的，在元代仍有一些画家取法马远、夏圭，如孙君泽、陈君佐、张观、张远、丁野夫等。但由于创作失去了理念的支撑，笔墨程式也不再有与之相适应的情感内涵，所以这些人学马夏便只能徒得其形似而已，难以再成就大气候，最终被占据了主流的董巨传派所湮没(图 46、图 47)。

第四节　蔚成大观的董巨传派

南唐画家董源及其弟子巨然的艺术风格之被重视和推崇，是文人画发展的结果。北宋时期以苏轼为代表的士大夫文人们掀起了一场文艺变革的新思潮，中心议题是重神韵、求理趣、讲率真、说俊发。在这个过程中，或者说用这一标准评价历代绘画时，一些历史画家被重新发现了，唐代有王维、五代则有董源和巨然。王维相去已远，作品已难见，较近的董、



图46 孙君泽 《山水图》 轴 87.5厘米×47.6厘米 绢本设色 景元斋藏



图47 张 观 《山水清趣图》 卷 30厘米×54.7厘米 纸本设色
故宫博物院藏



巨则成为研究的重点。对董、巨艺术风格特点的评析，沈括讲得最为详具：

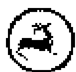
> 江南中主时，有北苑使董源善画，尤工秋岚远景，多写江南真山，不为奇峭之笔。其后建业僧巨然，祖述源法，皆臻妙理。大体源及巨然画笔，皆宜远观，其用笔甚草草，近视之几不类物象，远观则景物粲然，幽情远思，如睹异境。如源画落照图，近视无功，远观村落杳然深远，悉是晚景，远峰之顶，宛有反照之色，此妙处也。
>
> （《梦溪笔谈》卷十七《书画》）

米芾对董源、巨然更是推崇备至，认为二人的绘画“平淡天真，不装巧趣”，乃“近世神品，格高无比”(《画史》)。但北宋和南宋时代院画居主导地位，北宋的李成的影响尤其巨大，所以两宋时代虽有士大夫文人鼓吹，但董巨风格并没有产生太大的影响，只有进入元代后，随着文人画的迅速发展，董巨的影响也日益显示出来，不但成为众多画家追摹的典范，而且几乎总领了元代山水画的总体趋势，除了被后人推举出的元季四大家黄公望、吴镇、倪瓒、王蒙外，学董巨且成就突出的画家还有很多。

方从义，字无隅，号方壶，又号不芒道人、金门羽客等。贵溪(今属江西省)人，生卒年不详，约活动于十四世纪，身份为正一道道士，居信州(今江西省上饶市)龙虎山上清宫。正一道是世代居住在龙虎山上的道教教派，其天师自汉代以来均由道教创始人张道陵的后裔相袭，其第三十五代天师张可大，在忽必烈攻鄂时，曾对来访的蒙古秘史预言“后二十年当混一天下”。忽必烈灭宋后，便对张可大之子三十六代天师张宗演格外宠渥，命其领掌江南道教，并对后嗣的历代正一天师均受真人之号，袭掌江南道教。成宗时，三十八代天师张与

材又受封正一教主，主领三山符箓(龙虎山、閤皂山、茅山)。这样，江南道教符箓各派便正式归并于正一道门之下。由此可知，方从义所在的道教在当时还是有相当势力的。这为他游历大江南北，广交显贵名流提供了有利的条件。而社会各阶层的人对这位“方外”文人也是另眼相看的。如京师画家张彦辅的画即使是皇姊大长公主想得到也很难，但得知方从义不肯居京师，即将南返时，张彦辅却主动地为其画了《圣井山图》相送[4]。方从义也凭借个人的道士身份和艺术成就敢于“眼高四海空无人”。一些文人也对这位“仙风道骨”的“羽客”画家的创作不吝褒奖，唐肃称方从义的画属于“心与道俱，知与神通，挥洒翰墨之际，千态万状，不假摹拟，浑然天真，而超出乎丹青畦畛之外，非特可以奴隶众史而土苴俗品，虽道亦无乎不寓也”(《丹崖集》卷五《壶里乾坤图记》)。而方从义的创作所以能“心与道俱，知与神通……超出乎丹青畦畛之外”，除了作为“方外人”在挣脱了人事牵系后而获得洒脱外，更重要的还是得之于他的阅历与素养，这一点他自己也讲得很清楚。他曾对余阙说：“太行者天下之脊，而居庸、虎北者，天下之崖险也，其雄杰奇丽，非江南之所有。天府之藏，王公巨人之所有，皆古之名画，余所愿见者，今皆见之，而有以慊吾志、充吾之所操。吾非若世俗者区区而至也。”(《青阳文集》卷四《为高士方壶子归信州序》)看的多、见的多，再加上对艺术的执著，于是得以在创作上出人头地。

方从义的山水画以恣肆放逸著称于画史，人们评述他的画风得之于董巨并参用二米法。但就这位道士画家来讲，师法哪家并不重要，创作时也没有那么多非此不可的规矩，他只是依据个人的感受和理解，以情驱笔、随意挥写而已，如余阙所说：“方壶，其古所谓善操技者欤？夫轮扁之所斫，知斫之为美，不知有王公之贵；知斫之为得，不知有晋楚之富，



故其为技也，古今之善斫者莫加焉。"(《青阳文集》卷四《为高上方壶子归信州序》)非用哪家哪派的笔墨风格规定他的绘画并不合适，也不是这位方外高人治艺的初衷。其实，对所有能自揭面貌、有一定成就的画家的创作评价都是如此，我们只能说这些画家在创作上借鉴了前人的哪些成果，而不能仅凭笔墨风格对号入座式地简单地归类排队。这是因为凡是能在画史上确立个人位置的画家，在他们的创作中不光是有着前人的笔墨遗规，更重要的是还有着个人的思考与追求。

方从义的传世作品有《武夷放棹图》(图48)、《神狱琼林图》(图49)等。他的作品不拘常法，自出机杼，意到笔随，潇洒放逸，充分体现出变描为写、化静为动的元画特点，童冀有诗赞道：

云涛浩渺烟苍茫，海天万里遥相望。
神交意会忽有得，身外万事俱亡羊。
归来醉吸三斗墨，净洗胸中旧荆棘。
解衣盘礴反闭关，日对云林写萧瑟。
尔来得名三十春，眼高四海空无人。
残缯断楮落人间，夜光明月作奇珍。
君不见乐善堂中三尺纸，开眼应须论万里。
自言曾是挥洒时，飒飒风烟生笔底。
……

(《尚䌹斋集》卷一《方壶道人山水歌》)

看方从义的画，确实给人以笔走龙蛇、腕下生风、水墨淋漓、一气呵成的艺术快感，堪称是以书入画后形成的具有元画时代特色的典型范例。

方从义的画得到社会的广泛认可，是同他的道士身份密切相关的，相比之下，那些无权无势无依仗的来自民间的职业画家，要想仅凭艺术出人头地，使自己的创作获得文人士



图48　方从义　《武夷放棹图》　轴　74.4厘米×27.8厘米
纸本墨笔　1359年　故宫博物院藏



图49 方从义 《神岳琼林图》 轴 120.3厘米×55.7厘米
纸本设色 1365年 台北故宫博物院藏

大夫们的认同，就困难多了，盛懋就是一个例子。

盛懋，字子昭，嘉兴武塘人，生卒年不详，约活动于元末。盛懋和吴镇同乡，年龄亦仿佛。他的父亲善画，盛懋先是受家学濡染，后投师陈琳，与赵雍的关系也很密切，是一个山水、人物、花鸟均能的通才画家。早年名气比吴镇还要大。他的画取法董巨，但笔墨精整，布置巧密，且喜用色彩。这种风格颇受社会欢迎，但与文人画的旨趣不尽相同，所以虽然名赫当时，但到了明代为元代画家们排队时，他便被冷落了，甚至受到了董其昌的讥贬。董在《容台集》中写道："吴仲圭本与盛子昭比门而居，四方以金帛求子昭画者甚众，而仲圭之门阒然。妻子顾笑之。仲圭曰：'二十年后不复尔'。"褒吴贬盛的理由是："盛虽工，实有笔墨畦径，非若仲圭之苍苍莽莽，有林下风气，所谓气韵非耶。"(董其昌《画旨》)董其昌的批评也有一定道理，将盛懋的《秋江待渡图》(图50)与吴镇的《芦花寒雁图》加以比较，是可以看出盛懋的笔墨失之于平实和单薄，不如吴镇淹润沉迈，少一种"苍苍莽莽"的浑厚之气，但就艺术才能和绘画的全面修养上看，盛懋不见得比吴镇差。吴镇的表现题材多局限于渔隐，风格也比较单一，而盛懋除山水外，亦精于人物、花鸟、鞍马等，风格面貌也较多样，不少作品也颇有个人的特色，如《秋柯清啸图》(图51)画初秋景致，林木摇曳，风清水阔，小船上一高士仰天长啸。近景坡陀和远景山峦用董巨技法皴染勾点，淹润中不失灵透，规整中还见俊爽。人物衣纹用唐人笔法，勾线流畅飘逸，设色古朴雅致，人物形象神态甚是生动传神。小船及船上物什器皿用工笔，刻画精微，但又能与人物和景致在笔性上取得协调，收到工写结合、法备韵足的艺术效果。整幅作品给人以金风飒飒、神舒意畅的审美感受。在"笔墨畦径"中同样具有董其昌所说的"林下风气"。盛懋作品所以不被后世推重，归



图50　盛　懋　《秋江待渡图》　轴　112.5厘米×46.3厘米　纸本墨笔　1351年　台北故宫博物院藏



图51 盛 懋 《秋舸清啸图》 轴 167.5厘米×102.4厘米
绢本设色 上海博物馆藏



根结底是这位非文人身份的民间职业画家，在创作上太认真了，太把画当成画去画了，没能大胆地“萧散宋法”，从而在笔墨上缺少了文人们所看重的“书卷气”。这情景与他的老师陈琳在元初画界的境遇差不多。

陈琳，字仲美，杭州人，元前期画家，其父陈珏是南宋末年的画院待诏。陈琳继承家学，又投靠到赵孟頫门下，在元初画坛上是有一定名声的民间职业画家，元代两部权威性的著作《画鉴》和《图绘宝鉴》都给了他不低的评价，称其“善山水、人物、花鸟，俱师古人，无不臻妙，见画临摹，咄咄逼真，盖得赵魏公相与讲明，多所资益，故其画不俗。论者谓宋南渡二百年，工人无此手也”。褒奖虽高，但终究还是将其划入画工之列，画的特色也只是限于“不俗”而已，与文人士大夫画家们还是难以为伍。

陈琳山水画不见传世，其风格只能从当时一些人的题诗中予以揣测，张羽有题其画诗：

董元夏木不复见，俗本纷纷何足观。
陈郎笔力能扛鼎，写此千章生昼寒。
阴森似有神灵会，偃蹇直作蛟螭蟠。
天鸡晓鸣清籁发，木客夜度云旗翻。
林下文人行杖藜，石根叶落失旧蹊。
孤童襆被向谁宿，山风萧萧日薄西。
商岩紫芝自可食，武陵桃花原易迷。
人间澒洞不可处，莫畏虎啸并猿啼。

（《静居集》卷三《陈仲美夏木图》）

从题诗中可以想见陈琳山水画属董巨传派，但也吸收了李郭成分，但在作品的意蕴上不完全是文人化的，有着一定的世俗生活气息。

杨维桢在另一件陈琳的作品中写道：

钱唐处士陈仲美，十年林下写烟霞。
白云英英积似雪，老树叶叶丹如花。
风雨薜萝樵子担，金银楼阁梵王家。
灵壁何时寻旧隐，纪题鸟篆一行斜。
（《铁崖诗集》甲集《题陈仲美山水》）

这又是另一种风格，当属设色清丽的山水画，画中人物仍是取自民间底层(樵夫)。在创作中喜用色彩，注重生活情趣的捕捉与表现，是民间画家多半具有的共同特点，世界和人生在他们眼中是与文人士大夫不尽相同的，惟其如此，画工们的画在文人士大夫看来总是不能“脱俗”，但正是这种“俗”，使民间的职业画家的创作得到了社会上绝大多数人(包括帝王们)的喜爱，在得不到全方位的保护下，亦能凭自身的生命力繁衍发展。

陈琳的花鸟画亦精于敷色并富有生趣，使一些自视高雅的文人也不得不由衷服膺，如仇远就曾讲过，陈琳笔下的花鸟“虽不能言，亦非千金勿轻与”。他的老师赵孟頫也夸奖道：“近世画手皆不及也。”但夸奖归夸奖，画工的身份却很难改变，想跻身文人画家的行列就更难。陈琳绘画修养全面，又有赵孟頫、杨维桢等这些大人物为之张目，但最后得到的评价也只是个“不俗”而已。他的画在画坛上少有人追随，传世作品也极少，现能见到的只有三四件，而真正引起人们重视的又只有花鸟画《溪凫图》(图 52)，这还是沾了赵孟頫的光，因为这幅作品是两个人合作的。至于他的山水、人物则几乎被人们遗忘了。

与陈琳、盛懋这些民间画家形成鲜明对照的是那些出身高贵、被文人们簇拥的士大夫画家，这些士大夫画家在艺术成就上并不一定十分突出，但在绘画史上却往往占据着突出的位置，赵孟頫的儿子赵雍就是一个例子。



图52 陈 琳 《溪凫图》 卷 35.7厘米×47.5厘米 纸本设色
台北故宫博物院藏

赵雍，字仲穆，赵孟頫之子，书画上秉承家学，士宦上袭领父荫，官至集贤待制、同知湖州路总管府事(从四品)，依仗父亲的声誉和个人的才智，在人生事业上可谓春风得意。张羽曾讲到赵雍作画时需要“吴姬越娥坐相拥，始肯落笔挥缣缃”(《静居集》卷二《画山水行·题赵待制仲穆所画江浦归帆、秋林潇洒二图》)。可见这位在蜜罐中长大的贵公子，在精神上是丝毫没有了他父亲出仕后的疚惭自责，而是过着一种风流倜傥的日子，但这“人生盛宴”到了元朝末年终于散场了。元末文人刘仁本在《赵仲穆丹青界画记》一文中做了生动而痛彻的描述：

客持绘轴来征志语者曰：“此镇南王子之花木园池亭台馆树在维阳者，吴兴公子赵仲穆氏所图也。展睇则丹青灿烂，金碧焖如，连甍矗栋，玉甃雕栏。芰荷杨柳之婀娜，杂以松篁佳卉之倩葱。曲径坳塘，幽堤别坞，远近参差，瑰奇异态，真若蓬莱三岛，泽国风烟，似非尘世所有。水波摇漾，阑干青琐，玻璃翡翠，掩映交辉，笔端造化，炫夺人心目，况当时亲即风景，而遂其游息衎乐乎！余思至正初元，天下无事，万几多暇，九重穆清，尝有旨召仲穆赴京，彩绘新作便殿台阁，意者道经维阳，谒王子，见宫室苑囿之美，悦而图之，今为人间所得耳。呜呼！园林台沼，富贵繁荣，维阳为最。若后土琼花，竹西歌吹，九曲迷桥，二十四桥之风月，皆天下之奇绝也。自中原盗起，干戈四出，珠玉锦绣之区，笙歌院宇之地，悉化为烽烟瓦砾。凡诸形胜公子王孙所经营，僧坊仙迹之幽雅，骚人墨客所游览品题者，今不可得而复见矣。此轴也何，仲穆英华之发，点染之妙，毫端尺素，尽收其美，尚惟什



衰，以为他日隆平鉴。诚或按图索骏，非所敢知也。

（《羽庭集》卷六）

在这篇题记中，既概括了赵雍山水界画的艺术风格，也勾勒出了大元帝国百年兴衰的缩影，作为赵宋王朝苗裔的赵氏父子在承蒙了蒙元王朝两世恩泽后，也随着帝国大厦的倾圮而宣告终结了。

赵雍同其父一样，也是个书画全才，绘画方面山水、人物、花鸟、鞍马等均能（图53、图54）。但从其传世作品看个人风格并不十分突出，他的画属于玲珑完美型，挑不出明显的缺欠，但也看不到奇颖的优长，缺少一种天马行空、戛戛独造的精神与气质，这或许是受其父风濡染所致，也可能是优越的社会地位和生活条件消弭了可能有的创作激情与出新意识。所以，尽管当时不少文人雅士、社会名流对他的画倍加赞美，但他的创作在当时及后世都影响甚微，其父赵孟頫在元初成为领袖群伦的重要人物，而赵雍虽然承继了父亲的画风，但追随者极少，只有其子赵凤、赵麟略继遗响。

在元代中后期，随着一些颇有建树的山水画名家的出现，在画坛上又涌现出一批远承董源、巨然，近学诸大名家的山水画家，如郭畀(学高克恭)、马琬(学黄公望)(图55)、赵原(学倪瓒、王蒙)(图56)、陆广(学黄公望、王蒙)(图57)、陈汝言(学赵孟頫)等等。由于所师法的当代名家如赵孟頫、高克恭、元四家等也大多祖述董巨传派，这样，经过前后两三代人的共同努力，董巨传派终于形成了元代山水画的主流并蔚成大观，不但构成了元代绘画的主体，并推出了最能体现董巨精髓和总领了元代画坛风骚的“四大家”。



图53　赵　雍　《挟弹游骑图》　轴　108.5厘米×46厘米　纸本设色　1347年　故宫博物院藏



图54　赵　雍　《松溪钓艇图》　卷　30厘米×52.8厘米　纸本墨笔
1360年　故宫博物院藏



图55　马　琬　《雪冈渡关图》　轴　125.4厘米×57.4厘米　绢本墨笔　故宫博物院藏



图56 赵 原 《树石图》 轴 25厘米×19.7厘米 绢本设色
故宫博物院藏



图53　陆　广　《仙山楼观图》　轴　137.5厘米×95.4厘米
绢本设色　1331年　台北故宫博物院藏



注释：

①朱德润《存复斋文集》附录《有元儒学提举朱府君墓志铭》："至正十一年，汝、汴弗靖，蔓及江淮，郡县多失守。明年，江浙行中书省平章政事三旦八统兵东征，起君为江浙行中书省照磨官，实参军谋，君慨然曰：'四方震扰若此，忍坐视乎！'遂出应命。进言于平章曰：'民不识兵将百年矣，变生不虞，宜以安集为念。凡挪兵来附者，皆平民，协从诖误者，请一切贷之，庶克有济。'平章韪之。三军用命，出杭之凤口，丙湖，而广德，所指风靡，不再月而杭定郡二州三县九镇一者，君之谋居多。"

②杨翮《佩玉斋类稿》卷二《唐县尹生祠记》："按，侯名棣，字子仲，吴兴人，以茂才异等起家，既而天下闻其名。至正五年春，以承务郎居今官。其容貌恂恂儒者，而能坚执有为，倜焉曾不畏夫强御，人是以莫敢犯，而邑政以成。邑民初以田入他户，而元税不得除，多逃之四方，及侯重定税籍，逃民复来。凡舟以钱塘逆流抵邑境不旬日，民食盐买之钱塘仓为便，间者盐司更法，下其书郡中，令食东坝仓所储，邑去东坝远，陆运艰阻，民苦之，侯为争辩不置，得免买盐东坝，通郡咸赖焉。旧有榷茶之司在邑中，从卒并缘病民为甚，侯治之不少贷，其官因遂有侵，侯能力与之抗。后其官满代，推法当收，侯则一置之不问，众皆感佩侯德，自是不复病民。"

③宋、元两代文人的人生态度与淑世情怀的巨大变化是显而易见的，这只要翻检一下代表两个时代文学创作上的最高成就的宋词、元曲亦可看得很清楚。宋词中慷慨激昂、愤世忧时的作品甚多，岳飞的《满江红》自不必说，其他作者如辛弃疾、陆游、陈亮、张孝祥、张元幹、刘过、李纲等，都写下了大量爱国忧时的作品，共同构成了时代强音。而入元之后，在散曲作者们创作中再难听到这种声音了，原来的慷慨悲歌变成了人生的无奈和对世事的调侃。兹词曲各录一首以略见一斑：

水调歌头送章德茂大卿使虏　陈亮

不见南师久，漫说北群空。当场只手，毕竟还我万夫雄。自笑堂堂汉使，得似洋洋河水，依旧只流东。且复穹庐拜，会向藁街逢。

尧之都，舜之壤，禹之封，于中应有，一个半个耻臣戎。万里腥膻如许，千古英灵安在，磅礴几时通？胡运何须问，赫日自当中。

双调·夜行船　秋思　马致远

[夜行船]百岁光阴一梦蝶，重回首往事堪嗟。今日春来，明朝花谢，急罚盏夜阑灯灭。

[乔木查] 想秦宫汉阙，都做了衰草牛羊野，不恁么渔樵没话说。纵荒坟、横断碑，不辨龙蛇。

[庆宣和] 投至狐踪与兔穴，多少豪杰！鼎足虽坚半腰里折，魏耶？晋耶？

[落梅风] 天教你富，莫太奢，没多时好天良夜，富家儿更做道你心似铁，争辜负了锦堂风月？

[风入松] 眼前红日又西斜，疾似下坡车。不争镜里添白雪，上床与鞋履相别。休笑巢鸠计拙，葫芦提一向装呆。

[拨不断] 利名竭，是非绝，红尘不向门前惹，绿树偏宜屋角遮，青山正补墙头缺，竹篱茅舍。

[离亭宴煞] 蛩吟罢一觉才宁贴，鸡鸣时万事无休歇，争名利何年是彻！看密匝匝蚁排兵，乱纷纷蜂酿蜜，急攘攘蝇争血。裴公绿野堂，陶令白莲社。爱秋来时那些：和露摘黄花，带霜烹紫蟹，煮酒烧红叶。想人生有限杯，浑几个重阳节？嘱付你个顽童记者：便北海探吾来，道东篱醉了也。

④危素《危太朴文集》卷六《山庵图》序："先生既去人世，方壶子稍出而游观天下名山，至于京师。曾未旬日，即思南还。与之交游之素者争挽留之。张彦辅知其志之所在，乃取高句丽生纸作《圣井山图》以慰之。彦辅君国人，隐老子法中而善写山水。乡者侍臣有进其画于延阁，上览而说之。余数从讲官入直，尝与古画并观几莫可辨矣。然其画人所罕得，游从之久者亦不能强求也。初鲁国大长公主好名画以自娱玩，欲得其画，而张君终不肯与，他人可知已。今独嘉方壶子之高趣，而为是图。"

第四章　承前启后四大家

哪些画家可看做是元代绘画的杰出典范，这个问题在元代并没有明确结论。但从个人的艺术成就和社会影响来说，基本上也已清楚，赵孟頫和高克恭是公认的两位巨擘，其他人如黄公望、王蒙、唐棣、倪瓒、朱德润、方从义等也都名声卓著，黄、王、倪等在当时已有不少追随者。只有吴镇因孤耿不群，社会影响要小些。经过历史的沉淀和筛选，到了明代中叶，王世贞首先提出了个人见解，将赵孟頫、吴镇、黄公望、王蒙厘定为元季四大家，将高克恭、倪瓒、方从义列为四家之后的逸品画家(《艺苑卮言》)。董其昌则将赵孟頫剔除而换了倪瓒，并将黄公望置于四家之首。董其昌确定黄、吴、倪、王为元季四大家，虽然有为其“南北宗”之说寻找立论根据之嫌，但就元代绘画的实际情况来看，这一排定还是符合实际的。赵孟頫和高克恭尽管在元代被推举为画坛领袖，为元代绘画的发展起到了重要的推动作用，但作为元代的前期画家，两个人的绘画风格尚不足以反映出元画的时代特点。赵孟頫在创作上强调古意，近取董巨李郭，上追晋唐，开以书入画时代风气之先，作品风格率真疏秀，成绩是不容抹煞的。但从元代绘画的发展过程来看，还属于起步阶段，与元代中后期绘画时代风格趋于成熟时的面目相比较，其笔墨尚失之于纤弱，气格也不够丰伟，他的贡献主要体现在为元代绘画的发展提醒了品格、指明了方向。而高克恭，其白云秀岭、沉酣雄迈的画风固然醒人耳目、壮人襟怀，但毕竟面貌失之单一，

笔墨也还欠灵逸，未能显示出元画的清逸俊发之风。另外，赵、高二人都属身贵位显的士大夫画家，其人生体验、审美理想及创作心态也不足以代表元代这一特定历史时期广大士人阶层的人生态度与精神趋向。至于唐棣、朱德润、方从义等人，虽然功力深厚、修养全面，但有的过多沿袭宋法，有的过分放逸而缺乏文人画的内在意蕴，都不足以代表元画典型的时代特色。而黄公望、吴镇、倪瓒、王蒙均属典型的文人，分别代表了元代士人阶层的几种类型，他们都深切地感受到了时代的风雨和人生坎坷，故在其创作中，在鉴取前人和同代人成就的基础上，都抒发出了个人的真实感受；在艺术风格上既不同于前人，亦有别于同时代的其他画家，其鲜明的艺术个性，不仅反映出了元代绘画成熟后的典型面貌和所能达到的时代高度，同时具有他人不能取代的精神内涵和美学价值。为此，将这四位画家确定为元代绘画的典范，这不是个别人的主观意见，而是历史的选择与认定。

第一节　黄公望——壁立冲霄第一峰

黄公望(1269—1354)，常熟人，本姓陆，名坚，后出继永嘉（今浙江温州）黄氏为嗣，遂改姓黄，名公望，字子久。黄公望前半生奔走于仕途，曾任浙西宪吏、中台察院掾吏，属一般的低级办事人员。一度随从张闾经理钱粮，后张闾因“贪刻用事”被治罪，黄公望亦受牵连下狱。出狱后，自知仕宦无望，于是投身道门，改号一峰，又号苦行净墅、大痴翁。以卖卜和收徒为业，居杭州筲箕泉，并常往来于吴越间(富春、吴兴、松江、苏州、荆溪、无锡等地)，结交了不少文人名士和画家。黄公望多才学、富机智，除绘画外，亦能填词谱曲，通音律，人生态度也洒脱豁达，被当时人视为“奇士”，他的好



友杨维桢有如下记载：

……予往年与大痴道人扁舟东、西泖间，或乘兴涉海，抵小金山，道人出所制小铁笛，令予吹洞庭曲，道人自歌小海和之，不知风作水横，舟楫挥舞，鱼龙悲啸也。

（《东维子文集》卷二十八《跋君山吹笛图》）

陶宗仪亦记有黄公望为权势者作画并加以嘲弄的轶事：

嘉兴林叔大镛掾江浙行省时，贪墨鄙吝，然颇交接名流，以沽美誉。其于达官显宦，则刲羔杀豕，品馔甚盛；若士夫君子，不过素汤饼而已。一日，延黄大痴作画，多士毕集，而此品复出。扪腹阔步，讥谑交作。叔大赧甚，不敢仰视。遂揖潘子素，求题其画，子素即书一绝句云："阿翁作画如说法，信手拈来种种佳。好山好水涂抹尽，阿婆脸上不曾搽。"大痴笑谓曰："好山好水言达官显宦也，阿婆脸不搽，言素面也。"言未已，子素复加一句云："诸佛菩萨摩诃萨。"俱不解其意，子素曰："此谢语，即僧家忏悔也。"哄堂大笑而散。叔大数日羞出见客。

（《辍耕录》卷二十四《待士鄙吝》）

逮至明清时代，文人们更是辑录编撰了不少有关黄公望"仙去"、"蝉蜕"的故事[①]，这位全真道士、天才画家几乎被神话化了。其实黄公望既没成仙也没蝉蜕，他一直在吴越间游历，在深山流水间徜徉、孤坐和沉思，如李日华在《六研斋笔记》中所写的："陈郡丞尝谓余言，黄子久终日只在荒山乱石丛木深篠中坐，意态忽忽，人莫测其所为。又居泖中通海处，看激流轰浪，风雨骤至，虽水怪悲诧，亦不顾。"黄公望在想什么呢？想自己的一世蹉跎，壮志未酬？想委身黄冠而无补于世？想天地玄黄、魂归何处？亦或是像同为道士的方

从义那样，在对山川的静观寂照中进入了“心与道具，知与神通”的物我两忘的化境?这，我们都无从知晓。但不管是哪种情况，从黄公望后半生的人生行举上看，可以说他最终都是以“与人无爱亦无憎”的超然世外的人生态度使自己活得很洒脱；以一颗道心化解了人生的荣辱得失，以一幅“大痴”的面孔笑看潮起潮落，月圆月缺。七八十岁时，仍不废游历，勤于创作，很多优秀作品都出之于晚年。

黄公望的山水画在技法上博取众家，以董巨为主，同时也参用了李郭荆关和二米，还受到了赵孟頫的一些影响。但对诸家技法又能融会化一而呈自家面目，如恽南田所言：“子久精神，于散落处作生活，其笔意于不经意中作凑理，其用古也，全以己意化之。”(《南田画跋》)也就是各家各派的风格技法在黄公望笔下都化为一种鲜活灵动的为己所用的笔墨构成，通过笔触的抑扬顿挫、线条的刚柔疏密、墨点的聚散迸溅、水墨的浓淡干湿等结构出如同音乐般的节奏韵律，并将这节奏韵律统一于或清新爽利，或秀润华滋，或肃穆整饬的艺术形象之中，充分地体现出元代以书入画后所形成的鲜明的时代特色。

明代张丑将黄公望的山水画风格分为两种：“一种作浅绛色者，山头多岩石，笔势雄伟；一种作水墨者，皴纹极少，笔意尤为简远。”(《清河书画舫》)以浅绛着色和水墨写意划分类型还不够精当细致，也可以画幅的形制和景象构成及作品的不同意蕴进行划分，按这一形式黄公望的作品可分为两大形制四种风格。

第一种形制是横向展开的手卷，包括两种面貌，一种是取平远构图，置陈布势较简括，近景画坡石林木，远景画峰峦，中景是开阔的水面，求其清旷幽远，显然是受到了董源及赵孟頫的影响，但在笔墨上愈加疏秀清逸，如《溪山雨意



图》(图58)等。另一种则突破了这种较常见的图式，取多重开合，构成上极富变化，画中景致拉近推远，穿插掩映，有平湖之幽渺，亦有雄峰之耸峙，景外生景、山外有山、繁简并举、雄秀两兼，给人以千里江山尽收眼底、出神入化，美不暇接的审美感受，代表作品是《富春山居图》(图59、图60)。该件作品被视为黄公望的巅峰之作，无论是笔墨上的娴熟精湛、构成上的极尽变化以及作品总体气势上的抑扬跌宕和流光溢彩，都堪称元画风范的集中体现。欣赏《富春山居图》时，从其特有的笔墨和景象组合的艺术节奏中，每每会使我们联想到唐代诗人白居易的著名长篇《琵琶行》中的相关诗句：

……

转轴拨弦三两声，未成曲调先有情。
弦弦掩抑声声思，似诉平生不得志。
低眉信手续续弹，说尽心中无限事。
轻拢慢捻抹复挑，初为霓裳后六幺。
大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语。
嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘。
间关莺语花底滑，幽咽泉流水下滩。
水泉冷涩弦凝绝，凝绝不通声暂歇。
别有幽愁暗恨生，此时无声胜有声。
银瓶乍破水浆迸，铁骑突出刀枪鸣。
曲终收拨当心画，四弦一声如裂帛。

该件作品是黄公望八十高龄时为无用师所画，时停时继，历时三四年才得以完成，黄公望自己也深感“成就之难”，为防止他人“巧取豪夺”，应无用师之请，特意在卷尾题了跋语，但赠画者和受画人都没有想到，此件作品传至后世时，竟差一点被作为殉葬品化为灰烬[2]。现虽然被保存下来了，但身首异处，起首部分现藏浙江省博物馆，主体部分现藏台湾故宫

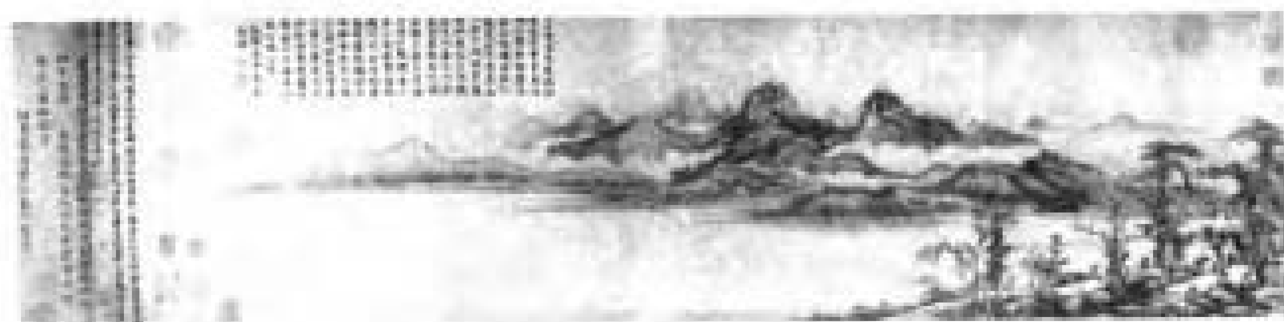


图58 黄公望 《溪山雨意图》 卷 26.9厘米×106.5厘米
绢本墨笔 1344年 北京市文物事业管理局藏

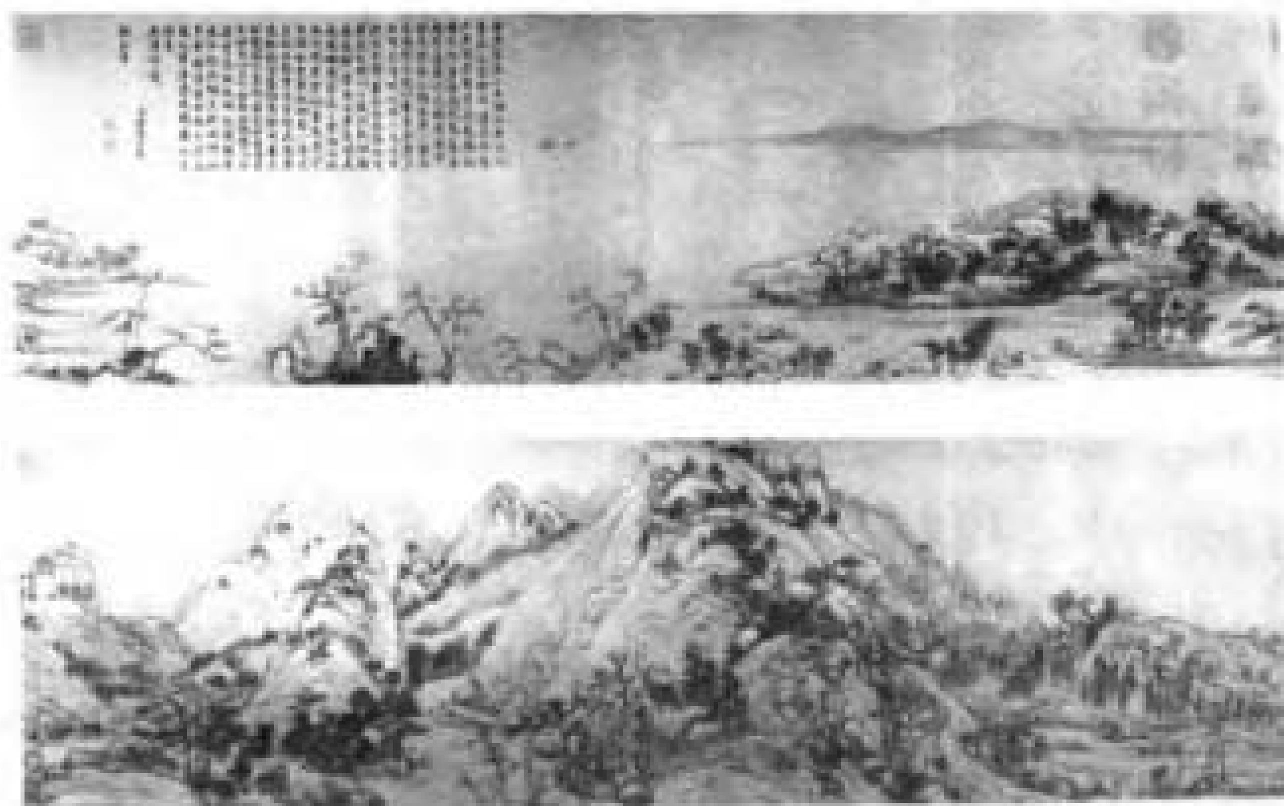


图59　黄公望　《富春山居图》　卷(局部之一、之二)
原作33厘米×636.9厘米　纸本墨笔　台北故宫博物院藏



图60　黄公望　《富春山居图》　卷(局部)　31.8厘米×51.4厘米
纸本墨笔　浙江省博物馆藏



博物院。

第二种形制是取立幅大轴形式，画崇峦大岭，危崖叠嶂，因景致的季节不同，又可分为两种不同的表现手法和风格面貌。一种是山高林茂、群峰叠翠、生机郁勃、气象华滋，树木参用李郭笔法，取其挺秀之姿；山峰多用董巨披麻、解索皴，以得淹润之韵，更在山巅和石脚处画碎石，以收到以碎破整、由整统碎的艺术效果。这类作品气势宏伟但又无霸悍之气，结构严谨却又不失空灵之美。时设浅绛，使作品越发清新秀雅、温润华滋。代表作品有《丹崖玉树图》(图61)、《天池石壁图》(图62)等。另一种是画隆冬雪景，山峰用淡墨勾勒，不施或少施皴笔，山形山势多作斩截方折之状，通过淡墨渍染塑其形质、强其气势、分其层次、显其韵致。寒天冻水则用较重水墨渲染，更突出了冰峰雪岭的皎洁与伟岸。最后用焦墨于中、近景山石上略作攒点，使画面又别生情致。这类作品"借地为雪"不施粉黛，但冰雪世界的凛冽之气扑人眉宇，给人以不似真实而胜似真实的艺术感受。代表作品有《九峰雪霁图》(图63)、《快雪时晴图》等。

豁达的襟怀，不羁的才具，取宏用精，自出机杼，使黄公望生前就赢得了画界的普遍推重，倪瓒将黄公望与赵孟頫、高克恭并列，并表示出由衷的钦敬。当时追随黄公望画风的画家甚多，陆广、马琬、赵原、陈汝言等都是师学黄公望并均有所建树。明清两代对黄公望更是推崇备至，将其列为元四家之首位，实际上也就等于将黄公望评定为有元一代取得绘画最高成就的第一人，其地位已经超过了赵孟頫，而就其最能体现元画时代特色来讲，也确实如此。如姜绍书在《韵石斋笔谈》中所分析的："子久画秀润天成，每于深远中见潇洒，虽博综董巨，而灵和清淑，秩群绝伦，即云林之幽淡，山樵之缜密不能胜。当时松雪虽为前辈，惟以精工佐其古雅，第能



图61　黄公望　《丹崖玉树图》　轴　101.3厘米×43.8厘米　纸本设色　故宫博物院藏



图62 黄公望 《天池石壁图》 轴 139.4厘米×57.3厘米 绢本设色 1341年 故宫博物院藏



图63 黄公望 《九峰雪霁图》 轴 117.5厘米×55.5厘米
绢本墨笔 1349年 故宫博物院藏



接轸宋人，若夫取象于笔墨之外，脱衔勒而抒性灵，为文人建画苑之帜，吾于子久无间然矣。”王时敏亦提出：“子久画……盖以神韵超逸，体备众法，又能脱化浑融，不落笔墨蹊径，故非人所企及，此诚艺林飞仙，迥出尘埃之外者也。元季四大家皆宗董巨，秾纤澹远，各极其致，惟子久神明变化，不拘拘守其师法，每见其布景用笔，于浑厚中仍饶逋峭，苍莽中转见娟妍，纤细而气益宏，填塞而境愈廓，意味无穷，故学者罕窥其津涉。”(《西庐画跋》)

说后人学黄公望难以“窥其津涉”，当不是指黄公望的笔墨章法难以揣摩。笔墨章法是有迹可循的，黄公望在自己所撰的《写山水诀》一书中又都做了具体详人的解说。与元代其他三家相比，黄公望的画毋宁说更具可学性。王蒙用笔之繁复缜密，倪瓒画格之幽简超逸，吴镇笔墨之沉郁浑穆，较之黄公望更难把握。黄公望画艺之所以难以企及，根本之处是体现在他作品中的源于笔墨而又脱出于笔墨之外的一种非一般人所能具有的艺术品格之美，一种破除了一切法障之后所达到的人生与艺术创作的圆融无碍的真如之境，这方是最难、或者说是根本无法直接仿学的艺术精髓之所在。也正是因为这一点，方使明清两代那么多的人学子久，却没有一个人真正能再出公望一头地。

第二节 吴镇——抗简孤洁一典型

宋、元易祚初期，不少文人表现出了不肯俯就现实的抗争精神，但随着元政权的巩固和岁月的推移，人与现实的紧张关系便日趋缓和了，文人们有的应召入世，有的攀附权要；有的虽然不肯出仕元朝，但结交显贵、雅集聚会、诗画酬作、优游人生。真正甘于寂寞、清贫守志的人很少，在画家中堪

称典型的当属吴镇。

吴镇(1280—1354)，字仲圭，号梅花道人，又称梅花和尚、梅沙弥。浙江嘉兴魏唐镇人。青年时研习理学，并旁通佛道。禀性孤耿，终生不仕，亦不与权势者往来，元代文人们所热中的雅集活动也绝少参加；惟酷爱梅花，在所居处筑草亭，遍植梅花，日与禽鸟相游处，借诗画以自娱，生活太困难时就靠卖卜为生。有自题墨竹诗云："倚云傍石太纵横，霜节浑无用世情。若有时人问谁笔，橡林一个老书生。"又有自题《草亭图》诗曰：

> 依村构草亭，端方意匠宏。
> 林深禽鸟乐，尘远竹松青。
> 泉石供延赏，琴书悦性情。
> 何当谢凡近，任适慰平生。

钱芬在《梅花道人遗墨》题记中写道："古高隐之士，若传记所载，投渊洗耳，疵俗激情，类皆不得志于时，或胸有所感，奋然后托而逃焉，以放于无何有之乡，鸟人林，鱼沾壑，宁独天性然哉?畏绘缴之及也。若乃不讳曲俗，不治名高，澹然无闷，而声光所溢，千载犹馨，此非得道者不能，而吴仲圭先生真其人也。"

称吴镇是"得道"之人，也就是说吴镇在摒绝名利、恪守本真方面做得最为自觉，也最为彻底，与那些虽然也遁迹山林，但又"风流纵诞，广延声誉"者相比，吴镇自是要诚实得多。不附势、不媚俗，画画也由兴致所至，不肯画时，"虽势力不能夺"(孙作《沧螺记》卷三《墨竹记》)，而经济上又不像顾瑛、倪瓒等有殷实的资财，这样，生活就成了问题。为了生存，吴镇只好卖卜。一介儒生沦落到辗转街头、为他人预卜吉凶祸福来养家活口，其窘迫可以想见。但吴镇却安然处之，确实是"得道"深矣。清代方薰写道："梅花和尚名儒行者，



居吾乡之武塘，萧然环堵，饱则读书，饥则卖卜，画石写竹，饮梅花泉，一切富贵利达，屏而去之，与山水鱼鸟相狎，宜其书若画无一点烟火气。"(《山静居画论》)可称是隔世知音，而吴镇的画也如他自己生前所预言的，终于得到了应有的评价。

吴镇在明代被重新发现并被列为四家之一，不仅仅是缘于他的道德人品，同时也是因为吴镇的绘画风格在元代画坛确有其独到之处。

首先，在题材内容上，吴镇就与其他山水画家不同。一般画家多画"山居"，而吴镇却多画"渔隐"，《渔父图》是他反复描绘的主题，而且写了不少渔父词。一叶扁舟，一支钓竿，托身烟水间，出没风波里，来去无踪，无牵无挂，不得不失，抱朴存真，这种生存方式对一些文人来讲，多半仅是一种精神上的向往或言辞上的标榜，真正实践的人并不多，但抗简孤洁的吴镇却将其变成了个人的生活选择，他笔下的渔父形象也就是个人的自我写照（图64）。为此，他的作品不是概念的图解，而是将个人的生命体验与山水烟岚融合成了一个和谐的生存环境。如他在渔父词中所讲的："桃花水暖五月春，一叶轻舟寄此身。时醉酒，或垂纶，江南江北适意人。"强调"适意"，当然是源于不适意，但在这不适意中，吴镇却寻获到了精神上的恬适。渔隐生涯与山居，尤其是与那些在青山秀水间建华屋、起明轩，说是"隐居"，实际上是在山林别业中享受清福的文人士大夫相比，吴镇的渔隐生活要清苦孤寂多了。这是一种只身独处，在大寂寞中寻找精神寄托和完成独善其身的道德修成的过程。吴镇虽然自号梅花和尚，又称梅道人，其实他仍是以儒立身的"老书生"。佛、道不过是清净身心的一种辅助手段罢了，支撑他抗简孤洁的精神力量依然是儒家的道德操守。为此，如果说在一些文人的山居、渔隐的生活选择以及表现这一选择的绘画作品中，不同程度地



图64　吴　镇　《芦花寒雁图》　轴　83.3厘米×27.8厘米　绢本墨笔
故宫博物院藏



有着故作清高和自我标举的话，那么在吴镇的生活和创作中却全然没有这种成分，这是他的一种自愿选择，也是他认定的最佳的生存方式，他不是做给世人看，更不是想借此从社会上获取什么。他的创作乃是一种“独与天地精神相往来”，人与天道的沟通与亲和过程，是在物我两融、两忘中获得的大解脱和大和谐。从这意义上讲，吴镇的艺术精神较之倪瓒更为超脱和纯粹，倪瓒用渴笔淡墨结构出的地老天荒的山水意境，其中还隐约着人生失落后的无奈，于反复标榜的“胸中逸气”中又反证出未能彻底脱却人事牵系而滋生的“不合时宜”的名士脾气。吴镇则不然，在他的生活与创作中，全然没有了这些尘世的纠缠，真正做到了远尘嚣、去俗累、守恒志、铸道心，所有的人事烦恼都在秋水明月、芦荡清风中溶解了、飘散了，正像他在至正二年(1342)所画的《渔父图》中题诗所描述的那样：

西风萧萧下木叶，江上青山愁万叠。
长年悠优乐竿线，蓑笠几番风雨歇。
渔童鼓枻忘西东，放歌荡漾芦花风。
玉壶声长曲未终，举头明月磨青铜。
夜深船尾鱼泼剌，云散天空烟水阔。

题为“渔父图”，但渔父在画中并不点据突出位置，甚至不是刻画的重点，构成画面的主体形象是烟水苍茫的山川景致，渔父不过是起到点题的作用，即画家着重表现的不是人物，而是有人活动于其中的特有的意境和情蕴，或者说是一种理想中的天人合一的情境世界，这是吴镇山水画渔父图所具有的鲜明特色。如作于(后)至元二年(1336)的《渔父图》(图65)，此件作品如果抹去扁舟和渔父，便是一幅具有董巨神韵的清和雅致的山水画，现在画上了小船、人物，再题上渔父词：“目断烟波青有无，霜凋枫叶锦模糊。千尺浪，四腮鲈，



图65　吴　镇　《渔父图》　轴　84.7厘米×29.7厘米
绢本墨笔　1336年　故宫博物院藏



诗简相对酒葫芦”，便成为只有吴镇才有的典型风格了。

除了在选材上不同于他人，在笔墨风范上吴镇也有着自己的鲜明特点。元代自从提出书画同法和推重水墨后，追求笔情墨韵便成为众多画家着力探讨的课题，仅在用笔上就出现了多种风格：有的洒脱放逸、有的严谨周致、有的简淡疏秀、有的繁密丰实、有的雄健刚拔、有的纤秀姿媚，吴镇则以沉酣淹润见长。笔性上的不同成为区别艺术个性的重要标志之一。但从总体的用笔宗旨上看，元代绘画尽管在用笔上千变万化，却又有着一个共同的时代规范，这就是笔不乖于形、迹不悖于象，即笔触迹划虽然已具有自身的独立的审美价值，诸如节奏韵律、气格风骨等，但这一切最终都要统一于形象之中，不能从形象中游离出去，并没有背离魏晋以来所确立的“以形写神”、形神兼备这一根本性的创作准则，不同的只是在形的塑造手法上开始强调和突出“修辞”的多样性和风格化。这一点也体现在吴镇的创作中。

吴镇的画以“笔墨沉郁、气格古朴”著称，他重视笔墨，但又不惟求笔墨，而是将用笔之道、运墨之法落实在形与神的刻画与情与景的构成上。他是一位求变化、同时也重法度的画家，因此从不在笔墨上逞强使气、故作奇诡。苏轼强调在创作中不能违背“常理”，惟不背常理，所画之物才能“各当其处，合于天造”而“厌于人意”[3]。这同样也是元代文人画家们普遍遵循的法则，即使是自称“逸笔草草，不求形似”的倪瓒，也不曾背离这一点。吴镇表现的就更为自觉。他画中的每一笔触、每一细节都尽量符于形合于理，抑制笔墨的外露与张扬，这也是他区别于其他画家的标志之一。如四家中黄公望用笔疏朗俊逸、倪瓒枯渴简括、王蒙繁密变化，其风格都是显而易见的，惟独吴镇在用笔上藏而不露。他擅长草书，但在画上却不追求逸笔草草，而是行笔沉静，迹划严

谨，藏锋掩芒，不露圭角。即使在点苔上，吴镇也不肯率意为之，要反复斟酌后才施之于画面。吴历曾言：“梅道人深得董巨带湿点苔之法，每积盈箧，不轻点之。语人曰：‘今日意思昏钝，俟精明澄澈时为之也。’前人绘学功夫，真如炼金火候。”(《墨井画拔》)

用笔如此，用墨亦然。吴镇画多用湿笔重墨，渲染烘托，气象沉郁，数百年后仍给人以“水墨淋漓幛犹湿”的艺术感觉。王原祁评之曰：

> 画有五品，神逸为尚。然神之与逸，不能相兼，非具有扛鼎之力，贯虱之巧，则难至也。元季梅道人传巨然衣钵，余见《溪山无尽》、《关山秋霁》二图，皆为得其髓者。余初学之，茫然不解，既而知循序渐进之法，体裁以正其规，渲染以合其气，不懈不促，不脱不粘，然后笔力墨华，油然而生。今人以泼墨为能，工力为上，以为有成法，此不知庵主也；以为无成法，亦不知庵主也。于此研求，庶几于神逸之门，不至望洋。
>
> (《麓台题画稿》)

欣赏吴镇的画，给人的突出感受是气静神凝、不焦不躁、笔笔认真、处处精心。如《双桧平远图》(图66)，无论是近景的双桧，还是远景的丛林山峦，以及土坡碎石，流水屋舍，都通过浓淡墨的勾勒渲染，画得极有层次、极富变化，确实是做到了“不懈不促，不脱不粘，然后笔力墨华，油然而生”。吴镇有画跋云：“墨戏之作，盖士大夫词翰之余，适一时之兴趣，与夫评画者流，大有寥廓。”在不少作品的署款中也每有“墨戏”字样。但实际在创作时，他却画得十分认真，甚有章法，绝不见随意涂抹的习气，即使是信手拈来的墨笔花、竹，尽管简括率意，但也属于炼十取一、功力独具。他在自己编



图66　吴　镇　《双桧平远图》　轴　180.2厘米×111.4厘米
绢本墨笔　1328年　台北故宫博物院藏

撰的《竹谱》中写道：

> 如墨竹，干、节、枝、叶四者，若不由规矩，徒费功夫，终不成画。画濡墨浅深、下笔有轻重，逆顺往来，须知去就，浓淡粗细，便见枯荣。仍要叶叶着枝，枝枝着节……使笔笔有生意，面面得自然，四向团圆，枝叶活动，方为成竹……必使疏不至泛，繁不至乱，翻正向背，转侧低昂，雨打风翻，各有法度，不可一例涂去，如染皂绢然也（图67）。

可见其态度之认真，治艺之讲究。他在一首论画诗中，揭示出了这位抗简孤洁的画家所谓的“墨戏”的真正所指：

> 图画书之绪，毫素寄所适。
> 垂垂岁月久，残断争宝惜。
> 始由笔墨成，渐次忘笔墨。
> 心手两相忘，融化同造物。
>
> （《元诗选》二集《梅花庵稿》）

由此可知吴镇的所谓“墨戏”，实际上是指由有法而无法，看似无法实乃至法的极高的艺术境界，而绝不是信笔涂鸦式的胡乱涂抹。在吴镇的“墨戏”中，既涵咏着深湛的艺术素养，同时也昭示着艺术家的自我尊严。孙作称吴镇：“为人抗简孤洁，高自标表，号梅花道人。从其取画，虽势力不能夺，惟以佳纸笔投人案格，需其自至，欣然就几，随所欲为，乃可得也。”(《沧螺集》卷三《墨竹记》)倪瓒曾因难以满足索画人的意愿而发怨言：“索画者必欲依彼所指授，又欲应时而得，鄙辱怒骂，无所不有。冤矣乎！讵可责寺人以髯也，是亦仆自有以取之耶！”这确实是倪瓒自找的。吴镇就不曾受这种窝囊气，因为他根本不同那些艺术白痴接近，因此也就不会和那些当官的或老财们惹这份闲气，他以生前的一世清苦换来了后世的由衷尊敬。





图67　吴　镇　《墨竹谱》　册页之一　40.3厘米×52厘米
纸本墨笔　台北故宫博物院藏

第三节 倪瓒——聊将逸气铸画魂

"断送一生棋局里，破除万事酒杯中。清虚事业无人解，听雨移时又听风。"这是倪瓒的一首感喟诗。这位生不逢时的文人，一生活得实在不如意。他身为富门公子，志趣高雅，孤傲自恃，本想有番作为，孰料未及而立之年，便交了华盖运，事事糟心，处处受羁，浪迹江湖二十多年，被时运颠来颠去，不但祖宗的家业尽堕，自己也一事无成，真是心高命蹇，一个高人名士硬是被现实揉搓得没了脾气。

倪瓒(1301—1374)[④]，原名珽，字元镇，又字玄瑛，号云林、云林子，无锡人。据其墓志铭，知其祖先曾为汉代御史，十世祖仕宦西夏，宋景祐年间出使宋朝并占籍都梁，南宋初年，五世祖南渡，定居无锡，此后"族属寖盛，赀雄于乡"。至其高祖倪伋，曾大父倪淞，及父辈倪炳、倪椿都未曾再仕宦而勤于治业，故使倪氏成为当地有名的豪富之家。倪瓒幼时其父便去世了，伯父倪椿的长子倪昭奎承担起了家业。倪昭奎是个很有社会活动能力的人，治家方面也颇为尽职，倪瓒就是在他的护佑下长大的。倪昭奎先是受知于徐琰，被荐诸行省，授道书院山长，由于训受有方，几次有升迁的机会，但倪昭奎都拒绝了，一心追随道教首领金蓬头研修和弘扬道学，建玄文馆、祠老子。后玄文馆受旨改为观，进而又提升为宫，倪昭奎任主持并被赐真人号。这样，倪昭奎虽然不曾仕宦，但作为道教的上层人物亦地位显赫并享有许多特权。倪瓒便是在这殷实的家产和大兄关怀庇护下过着优裕的生活，从师当时颇有名气的文人王文友。他很用心学业并抱有远大理想，在后来写的《述怀》诗中曾写到：

嗟余幼失怙，教养自大兄。



励志务为学，守义思居贞。
闭门读书史，出门求友生。
放笔作词赋，鉴时多论评。
白眼视俗物，清言屈时英。
贵富乌足道，所思垂令名。
……

（《清閟阁集》卷一）

但他精心设计的这种无忧无虑、静心读书的人生理想很快就发生了危机。元天历元年(1328)倪昭奎去世了，嫡母邵氏也相继亡故。这样，倪家的顶梁柱人物没有了，管理家业的担子便落在了倪瓒肩上，但这个没有经历过人生风雨又自命不凡"白眼视俗物"的迂弱书生，根本没有挑家创业的能力。初期，依仗前人创下的基础，倪瓒还没有乱了手脚，继续在他的清閟阁中校释典籍、赏玩文物、邀朋会友、吟诗作画。但由于大兄的去世，原来享有的政治特权不复存在，再加上里里外外的繁杂事务，诸如收输地租、迎拜胥吏、瞻老抚幼、天灾病业等等，开始使倪瓒招架不住了：

钓耕事生母，公私日侵凌。
黾勉二十载，人事浩纵横。
输租膏血尽，役官忧病婴。
抑郁事污俗，纷扰心独惊。
罄折拜胥吏，戴月候公庭。

（同上）

这等俗事、滥事、恶心事真是让人烦透了，这哪里是这位儒雅公子所能干和所肯干的。他真想彻底甩开，一走了之，但又担心他走了亲人们怎么办？祖宗的家业怎么交待？考虑再三，还是得咬牙支撑。但在这个"云雷龙蛇噬，不复辨泪泾"的混乱岁月，倪瓒似乎认识到了，财富和产业确实是累身之

物。于是在至正初年，便变卖掉了一部分田产，至正十三年时(1353)，又携带着家眷暂时躲开了乱糟糟的市邑，到“江渚”一带寻了个心静之处住下。至正十五年写的《素衣》诗中讲道：“督输官租，羁絷忧愤，思弃田庐，敛裳宵遁焉。”可知他避地江渚后，还不时回到故里办理交割一些公私事宜，然后再躲到“五湖三泖”间。当他的恩师王文友去世时，又回到家中再次变卖田产将老师厚葬，并将一大笔钱送给了好友张伯雨。这种时隐时出不固定的生活一直维持了二十多年(1353—1373)。这二十多年间，正是元朝统治的末期，统治集团日趋腐败，农民起义风起云涌，面对这“滔滔天下，病者良极”的世道，倪瓒一度幻想过“人君修德灾可弭”，又寄望于能出现“拯乱以为治”的“群豪杰”，但所有这些期望最后都破灭了。至于自己，更是沦落到“憔悴天涯一秃翁”的凄楚境地(本节所引诗文未注明者均出自《清閟阁集》)。所以，表面看来，倪瓒在这二十多年间泛舟湖上，杖履山中，寻朋访友，吟诗作画，过的似乎是“神仙般”的日子，实际上在他内心深处淤积着难以言说的哀怨，五十岁时曾写道：

己未岁，余年适五十，幼志于学，皓首无成，因诵昔人知非之言，慨然咏叹赋此：

阴风二月柳依依，隐映湖南白板扉。
旅泊无成还自笑，吾生如寄欲何归？
美人竟与春鸿远，短发忽如霜草稀。
五十知非良有以，重嗟学与寸心违。

六十岁时又写道：

乙巳三月七日清明风雨，愤愤赋此：
春多风雨少曾晴，愁眼看花泪欲倾。
乱离漂泊竟终老，去住彼此难为情。

每当想到自己颠簸一生、有家难归、学无所用、有志难

抒时，悲抑之情就难以控制：

叹息真成汗漫游，经秋历夏又嗟秋。

村居已是能鸣士，顾我宁非不系舟。

江渚出吟聊自适，竹梢清泪浩难收。

王孙莫道归来好，芳草天涯恨未休！

他自己也弄不明白，命运怎么这样和自己过不去。他不甘心就这样潦倒一生，在《别陆氏女》一诗中对个人的未来还抱着一线希望：

去住情悰两可哀，天公与我已安排。

前途恐有宽闲地，未信狂夫事事乖。

1368年，大明王朝建立，这时倪瓒已六十七岁（亦或六十二岁，见注④），年事虽高但仍不肯认命，再次写下了豪情满怀的题壁诗：

九日尘污一日清，南园池水濯冠缨。

卑卑燕雀难喻大，自拟抟风九万程！

随着社会的日趋安定，倪瓒也结束了流浪生活，吟诵着"他乡未若还乡好，绿树年年叫杜鹃"，准备回家了。但他没有想到，回到故里后，等待他的又是凶官恶吏同当年一样闯上门来催交田税，情况比元朝时还要糟糕。因为这位迂夫子当年变卖散置田产时，竟忘记了要同时办"推税"手续，现在没有田产了，但田税仍要按原来规定照交不误，事已至此有口难辩，倪瓒被拘执入狱，经人说情才得以脱出虎口，没办法交税，只好像当年一样再次外逃了，最后竟客死在江阴的亲戚邹惟高家中。

倪瓒除了青年时过了一段好日子，以后就再也没有称心如意过：元朝政府盘剥勒索他，农民起义驱逐惊吓他，朱明王朝又无理地拘捕逼迫他，社会总是同他作对，把他驱来赶去。他本来是一个"清眉秀目，丹口须髯"，被人誉为"神仙

中人"的高人雅士，自己又好洁成癖，但在大半生中，包围着他的却总是令他作呕的腥臊腐臭之气，真像张雨讲的"予有丘壑趣，文弱与时背。强梁方蛇吞，贪黩亦虎噬。何以犯多难，适为田业累。深泥没老象，自拔须勇志"(《贞居先生诗集》卷二《赠元镇》)。为了摆脱这梦魇般的处境，从烂泥塘中拔身出来，倪瓒不能说没有"勇志"，他散置田产，舍弃庄园，最后将珍藏着自己心爱的清阁阁也不要了，在五湖三泖间浪迹了二十多年，但最后还是没有拗过现实，没有扭转命运。如果说平生也有可以自慰之事的话，那就是他总算以极大的代价护卫住了自己那块精神上的"绿洲"——用清水淡墨结构出来的那一片绝对清幽干净的艺术天地。

倪瓒的山水画面貌不仅在元代，就是在整个山水画发展史上也是比较奇特的。他的画在置陈布势上极为简括，多半只作一个开合，即近景画石坡土岸，上植三五株或枯或荣的树木，远景画一两脉平坡远岫，山石林木都用渴笔淡墨轻拂漫扫，着力甚轻，笔行纸上若即若离，似实还虚。远山与近树之间大片留白，是为水面，广阔的水域不着一物，树下有时添一草亭，但绝不见人物。整幅作品给人以静谧、空旷、萧索、荒寒的感受。这种画面构成和笔墨情调被反复运用，形成了一种倪瓒所特有的模式(图68、图69)。但就是这样一种看似平淡无奇、简之不能再简的艺术样式，不但使倪瓒在生前就赢得了极高的声誉，而且折服了明清两代众多的画家。董其昌评之曰："元之能者虽多，然禀承宋法，稍加萧散耳。吴仲圭大有神气，黄子久特好风格，王叔明备有前规，而三家皆有纵横习气，独云林古淡天真，米颠后一人而已。"(《画旨》)王原祁亦云："云林纤尘不染，平易中有矜贵，简略中有精彩，又在章法笔法之外，为四家第一逸品。"(《雨窗漫笔》)明代中叶社会上更将有无倪瓒的画作为辨识门风清浊的标志。将倪瓒



图68 倪 瓒 《容膝斋图》 轴 74.7厘米×35.5厘米
纸本墨笔 1372年 台北故宫博物院藏



图69 倪 瓒 《六君子图》 轴 61.9厘米×33.3厘米 纸本墨笔
上海博物馆藏



推举到这样的高度，固然同倪瓒有着令文人士夫们钦敬的生平行举及董其昌的极力褒奖有关，但倪瓒的画也确实有着他人所不具有的艺术精旨。

由唐至宋，山水画发展为两大主要风貌，一是重构成，画重峦叠嶂，取其雄奇伟岸之势；一是重韵味，画淡墨轻岚，求其淹润姿媚之美。二者在笔墨风规上尽管不同，但在重视自然感受、忠实于景观物象方面却是一致的。入元之后，文人画家们变革古法，锐意出新，追求笔墨情致，讲究以情构境。在这个过程中，倪瓒的创作可说是做得最彻底，走得也最远。他的画虽然还是山水，而且所画景致也多半得之于太湖一带的实际感受，但在形之于笔端时，却不再是对实景的追摹，而是一种山和水的观念合成，即他不再把自然景象本身作为描绘的重点，他着意表现的是一种恒定的秩序、一种特有的心境和一种形象之外的韵味。关于这一点，他自己也有着明确的解说，这便是他那段影响颇大的文字：

> 以中每爱余画竹，余之竹聊以写胸中逸气耳，岂复较其似与非、叶之繁与疏、枝之斜与直哉！或涂抹久之，他人视为麻与芦，仆亦不能强辩为竹，真没奈览者何。
>
> （《清閟阁集》）卷九《题画竹》）

画竹如此，画山水也是这样。画的是山水，但立意则已不在山水，在乎山水观念之合成、心象之投射也。这是倪瓒基于个人的际遇、学养、禀性及在时代艺术变革的风气濡染下，自觉不自觉地进入了一个新的艺术天地、一种新的创作观念和艺术思维。这情景很有些像当前理论界所讨论的由具象写实向抽象写意的演变趋势。但后来的实践证明，无论是倪瓒本人还是明清两代的画家，受中国哲学思辨和绘画观念的制约，都没有将这一趋势推进到纯粹的抽象艺术。尽管如

此，倪瓒的创作在某种意义上还是给人们提供了一个“有意味的形式”，使一向以刻画为能事，习惯于表现和欣赏丘壑之美的人们在倪瓒的简淡至极的风格样式面前，既感到新奇又感到玄奥。而蕴涵于倪瓒作品的形式中的意味，又使惟知在笔墨上逞强使气、急功近利的画家，无论怎么努力却总是把握不住倪瓒画中的精髓。倪瓒画的价值也就在这一点上凸现出来了。正像王世桢讲的：“元镇极简雅，似嫩而苍，宋人易摹，元人难摹，元人犹可学，独元镇不可学也。”(《艺苑卮言》)方薰也指出：“云林大痴画，皆于平淡中见本领，直使智者息心，力者丧气，非巧思力索所能造。”(《山静居画论》卷下)实际情况也确是如此，明清两代众多画家揣摩倪瓒，但几乎没有一个人真正步入其堂奥。说来也真是令画家们尴尬，就是这看似再简单不过的“三段式”构成和看似漫不经心的渴笔淡墨，人们就是临不来、学不像，即使是画坛耆宿董其昌、明四家之首的沈周也没有摆脱这种窘况，使人们不得不承认“迂翁好处，全不可学”(董其昌《画旨》)。

倪瓒的画为什么如此难以仿学呢?根本原因就是他将笔墨和意蕴都提纯到一种极精粹的艺术构成，这种构成如水中之月、镜中之花，只可观瞻神会，不可触摸把捉，因为它一触即逝、一碰便碎，越是执著以求，越是获取不到，这就像他自己一再声言的蕴蓄于他胸中的那股“逸气”一样，人们可以感受到它的存在，但却无法攫取，更无从仿效(图 70)。元代郑文祐评倪瓒的画：

倪郎作画如斫冰，浊以净之而独清。
溪寒沙瘦既不滓，石剥树皴能有情。
珊瑚忽从铁网出，瑶草乃向斋房生。
譬如饮酒不求醉，政自与物无亏成。

(《侨吴集》卷五《元镇画》)



图70　倪　瓒　《幽涧寒松图》　轴　59.7厘米×50.4厘米　纸本墨笔
故宫博物院藏

用“斫冰”、浊中取净，以及“寒”、“瘦”、“清”、“情”和“珊瑚铁网”、“仙草斋房”等比喻解读倪瓒的画，多少道出了倪瓒画的一些特质。但倪瓒的艺术又不仅仅是这些，或者说实际上是这些特质的有机合成，而这种合成的最终体现是“如燕舞花飞，揣摸不得，又如美人横波微盼，光彩四射，观者神惊意丧，不知其所以然”(恽南田《南田画跋》)。正是这一艺术品格使人感到“无处着笔，觉矜才使气一辈，未免有惭德”(方薰《山静居画论》卷下)，这才是倪瓒用“逸气”、亦即个人的生命体验和审美追求所铸就的画魂之所在。

第四节　王蒙——人夸笔力能扛鼎

在元四家中，王蒙的出身最为显贵，杨维桢有诗曰：“王侯前朝附马孙”(《铁崖诗集》丙集《题王叔明画渡水僧图》)，可知王蒙的先人在宋朝有过显赫的社会地位。入元后，他的父亲王国器是赵孟頫的女婿，他是赵的外孙[5]。这样的亲族关系，不但为他提供了良好的学画条件，同时也影响到了他的人生态度。王蒙是一个有入世情怀的文人，只是因时局关系，未能在仕宦上求得闻达。有关他的生平文字很少，从可见的资料中，知道他是浙江吴兴人，约生于元大德二年(1298)，先是出仕过元朝的理问，因有感于“世乱”，于至正二年(1342)便弃官隐居到黄鹤山中。张士诚统辖浙西时，王蒙又出仕过长史之职(约至正十八年前后)，至正二十七年，张士诚为朱元璋所执，王蒙再次躲进了山中。1368年，明王朝建国后，洪武初年，王蒙再度出山，出任泰安知州，终于实现了自己的仕宦夙愿。从这儿出几隐，侍从三主的过程中，可看出王蒙并不是一个甘于寂寞的人。由于有着非同一般的亲族背景，又不甘于寂寞，所以王蒙无论是入世期间还是隐居岁月，都与



当时的社会显要和学士名流过从甚密，声名也就广为人知。为此明王朝的左丞相胡惟庸亦闻其名并召至府第观画，结果埋下了祸根。洪武十三年(1380)，胡惟庸因涉嫌谋逆罪坐法，受其案牵连者斩杀了三万余人，王蒙因与胡有过接触也被牵连进去，于洪武十八年(1385)病死于狱中。一个富有聪明才智的名门后裔，几番设计，几度出进，躲过了“乱世”的灾难，却未能逃过新王朝的政治风波。

王蒙作为赵孟頫的外孙，在绘画师学上虽然没有具体的文字记载，但肯定受益于赵孟頫、管夫人和赵氏家族(如舅赵雍、赵奕，表兄弟赵凤、赵麟)的点拨和影响。他本人又颇有文学才具和绘画天赋。在隐居的岁月中，对山川景物又能静心观察体悟，有着深切感受，所以在绘画创作上不但风格面貌多种多样，在艺术功底上亦扎实深厚。倪瓒曾称赞道：“王侯笔力能扛鼎，五百年来无此君。”(《清閟阁集》卷八《寄王叔明》)元代文人画家在创作上多以放逸为能，王蒙在创作上尽管也体现着这一时代潮流，但他的治艺态度却十分严谨。他的画以精于刻画见长，以繁密丰茂取胜。作品多画重峦叠嶂，高崖飞瀑，山深林茂，气象华滋。在笔墨运用上更是极尽变化，指腕虚活，形态万千，但又能做到总纷纭为一体，治繁复为有序，如被董其昌评定为“天下第一”的《青卞隐居图》即是一例。

《青卞隐居图》作于至正二十三年(1363)，当是王蒙晚年的经典之作。画的是王蒙家乡吴兴附近的卞山。作品合高远与深远为一图，山峰取盘桓连亘、扶摇直上之势，巨壑危崖、峥嵘杂沓、枯槎秀木、掩映多姿，更有高岩飞瀑、幽涧清潭，大山深处藏房舍三五，林间山脚通石径曲斜。在表现手法上将披麻、解索、卷云、牛毛等多种皴法交施并用，渥染、烘托、积墨和攒点恣意发挥，神工鬼斧，法备格严。董其昌感叹

道："此图神气淋漓，纵横潇洒，实山樵生平第一得意山水"，并认为即使是倪瓒，在此件作品前也"退舍宜矣"。王蒙和倪瓒在笔墨风格上可说是两个极端，倪瓒的画极疏简，王蒙则极繁密，一个简到不能再简，一个繁到无以复加。但在倪瓒的极简中又含蓄着极丰富的意蕴，在王蒙的极繁中又透析出特有的疏朗与松灵，相反相成，造极求化，乃是两位有着不同天赋的画家共同的创作用心和艺术追求。

由于王蒙的艺术视野比较开阔，表现手法也不拘一格，加上精于刻画而又擅长用色，所以在创作上便呈现出多种风格面貌。一种是笔墨洒脱飘逸、淋漓纵横，但不求简率清淡，而求繁茂充实，多画崇山大岭、茂林清流，虽取董巨笔法但画面多北派山水的伟岸之势和丘壑之美，具有雄秀兼备的艺术特色，代表作品有《青卞隐居图》、《夏日山居图》(图71)、《谷口春耕图》、《林泉清集图》等。另一种风格是以工致见长。这类作品在取景布势上亦多是重峦叠嶂，但在画法上舍逸笔而重描摹，用笔极为精整工细，山石皴擦渲染匀细秀密，树木多用双勾夹叶法并敷染艳丽的色彩。画中人物、房舍亦刻画精微。整幅作品在景象构成上十分复杂，但却笔笔认真、处处精心，如同作界画一般。代表作品有《葛稚川移居图》(图72)、《具区林屋图》等。《葛稚川移居图》取材东晋时期著名道士亦是医学家和炼丹家的葛洪移居罗浮山的故事。画中葛洪正携挈家人眷属行进在罗浮山中，山中有美木、有飞瀑、有涓涓的流水、习习清风，真是一个山青水秀、景美境幽，可供修心养性、怡悦身心的好去处。画的是古代的高人，实际上是王蒙本人隐居生活的写照，可惜的是如此绝佳山水，最后还是没有收住王蒙的入世之心。这是一幅合人物情节与山川景致为一体的作品，风格虽极工细繁密，但并不显得板滞琐碎，艺术整体感很突出，这种风格的作品在王蒙以及整个元



图71 王 蒙 《夏日山居图》 轴 118.4厘米×36.5厘米 纸本墨笔 1368年 故宫博物院藏



图72　王　蒙　《葛稚川移居图》　轴　139厘米×58厘米　纸本设色
故宫博物院藏



代绘画创作中都属不多见，大概是这种工笔山水画起来实在是太耗时费力了。

介乎工致秀密和苍郁率放两种面貌之间的第三种风格是工写结合，代表作品有《夏山高隐图》(图73)。此件作品为绢本设色，仍取王蒙惯长的高远、深远构图，峰高林茂，气象华森，群峰间多处布置庙宇房舍。右下角有高士斜倚榻上，旁有小童侍候，左下角又画茅舍院落，有两女子一坐一行，似是正在忙于什么活计。高士居处与茅舍间有板桥相连，山中石径上亦有行人走动。从这些景致描绘中可以看出所谓的"高隐"生活并不孤寂，更不清苦，当是王蒙以及那些有着生活保障的文人们隐居生活的真实写照。恐怕也正是具备了这样一种生活条件和生存环境，元代文人画家们才得以安心于创作，最终促成创作的空前活跃。此件作品在林木表现上积墨攒点和双勾夹叶并用，树木种类颇多、枝繁叶茂、俯仰多姿。山石多用解索、披麻皴，笔触依山峰体势逐一铺排，迹划规整、笔性一致，从而形成特有的节奏与韵律，然后用淡墨和花青渲染，并于某些丘壑及山石凹罅处施以重墨，与山间流水和蜿蜒山径以及山间轻岚形成强烈的明暗对比，从而使画面虚实相生、明暗互映，收到实而不堵、满而不塞的艺术效果。整幅作品给人的感觉是见笔见墨而又没有纵横习气，苍郁浑融中又不失玲珑秀润，显示出画家在全景式的大景观山水画创作上举重若轻、从容不迫的杰出的驾驭能力。

形成王蒙在绘画上多种风格的原因，除了他精于刻画和笔墨功力深厚外，还有一点是其他文人画家在创作中所少见的，这就是王蒙善于并敢于大胆使用色彩。文人画家出于避俗求雅，其实也是缘于在材料上的舍繁就简，多数人不大注重色彩的运用。王蒙则不然，他在创作上对色彩仍旧情有独钟，不但喜欢用，而且用得十分亮丽明艳，敢于将被画家们



图73 王 蒙 《夏山高隐图》轴 149厘米×63.5厘米 绢本设色
1368年 故宫博物院藏



视为俗艳的红、黄、蓝、绿等色同时铺染到画面上，如《太白山图》(图74)即是一例。这是一幅同时调施了朱砂、花青、石绿、酞青、赭石等多种色彩的山水长卷。如此斑斓绚丽的色彩山水画，在整个山水画发展史上都是不多见的(惟唐代的金碧青绿山水庶可以与之并提)。画面上色彩的热烈反映出王蒙的艺术观念与当时一般的文人画家们不尽相同，即他还是更多地从绘画的本体意义上看待创作，或者说，他的心态与那些厌于人事、以笔墨自娱的文人们不同，他虽然几度隐居山林，但一直没有割断与尘世的联系，总还是眷恋着山外面的那个世界。就四家来讲，如果说黄公望作品中的清奇俊发体现的是方外之人对人事的觑破与超脱，吴镇作品中的沉郁浑穆昭示的是甘于寂寞决不用世的人生操守，倪瓒作品中的冷隽疏简流露出的是对现实的无奈与远离的话，那么王蒙作品中的繁密与精丽反映出来的则是一个怀有入世情怀的文人内心深处对人世间的恋眷与渴求。王蒙也知道，世道险阻，文人多舛，在这恋眷与渴求中潜藏着巨大的危险，所以他一生谨慎，几进几出。朱明王朝建立后，他以为“世乱”已告结束，改变命运的机遇已经到来，于是再度出山，可万万没想到，这大明天子杀起士人来比蒙元帝王更为野蛮、更为残酷，也更不讲道理，在被朱元璋斩杀的众多的文人和画家中，自己竟成了第一个祭刀人……

王蒙冤死狱中后，陶宗仪作了《哭王黄鹤》一诗：

人物三株树，才华五凤楼。

世称唐北苑，我谓汉南州。

大梦麒麟化，惊魂狴犴愁。

平生衰老泪，端为故人流。

(《南村诗集》卷二)

这是为王蒙的屈死而哭，也是为整个士人阶层在漫长的



图74　王　蒙　《太白山图》　卷(局部)　原作27.6厘米×238厘米
纸本设色　辽宁省博物馆藏



封建专制社会中普遍的凄楚多难、备受磨难的命运而哭……

黄公望、吴镇、倪瓒和王蒙的艺术建树犹如四座耸峙的高峰矗立于元代画坛上，标志着一个时代的绘画所能达到的历史高度，在充分肯定其艺术成就的同时，也应看到在这四座高峰的周围，还存在着参差而连亘的众多群峰，从一定意义上讲，也正是借助这群峰的拱卫和托举，才成就和突出了四座主峰的奇丽与壮美，也才使元代绘画真正起到了承前启后的历史作用。

注释：

①周亮工《书影》："李君实曰：'常闻人说黄子久……一日于武林虎跑，方同数客立石上，忽四山云雾拥溢郁勃，片时竟不见子久，以为仙去。'"又，孙承泽《庚子消夏记》："人传子久于武林虎跑石上飞升。"又，方薰《山静居论画》："痴翁性本霞举，早岁好与羽人道士游，辞世后，有见其吹横竹，出秦关，遂以为蝉蜕不死。"

②《富春山居图》卷末有黄公望自题跋文："至正七年仆归富春山居，无用师偕往。暇日于南楼援笔写成此卷。兴致所至，不觉亹亹布置如许。逐旋填札，阅三四载未得完备，盖因留在山中，而云游在外故尔。今特取回行李中，早晚得暇，当为着笔。无用过虑有巧取豪夺者，俾先识卷末，应使知其成就之难也。十年青龙在庚寅歜节前一日，大痴学人书于云间夏氏知止堂。"《富春山居图》自无用师(郑无用)后，历经沈周、樊舜举、谈志伊、周台幕、安绍芳、董其昌、吴正志诸人手，吴正志复传与其子吴问卿。吴问卿珍宝此图，死前嘱焚之以殉，其侄吴子文从火中抢出，但已焚毁了其中一部分，图分为二，世称"剩山图"又称"烬余本"。两段中的起首一段，经吴其贞、王廷宾、陈氏、吴湖帆，终止于浙江省博物馆。另一段亦主体部分经张伯骏、季寓庸、高士奇、王鸿绪、安岐、清内府、故宫博物院，现存台湾故宫博物院。另：《富春山居图》现有两本传世，一为"无用师卷"，即本书收入者，另一为"子明卷"。"无用师卷"入清内府时间后于"子明卷"故定为伪本，后嘉庆时胡敬等编辑《石渠宝笈》时，认定"无用师卷"为真，"子明卷"为伪，遂成定论。

③苏轼《苏东坡全集》前集·卷三十一《净因院画记》:"余尝论画，以为人禽宫室器用皆有常形。至于山石竹木水波烟云，虽无常形而有常理。常形之失，人皆知之；常理之不当，虽晓画者有不知。故凡可以欺世而盗名者，必托于无常形者也。虽然常形之失，止于所失，而不能病其全；若常理之不当，则举废之矣。以其形之无常，是以其理不可不谨也。世之工人，或能曲尽其形，而至于其理，非高人逸才不能辨。与可之于竹石枯木，真可谓得其理者矣。如是而生，如是而死，如是而挛拳瘠蹙，如是而条达遂茂；根茎节叶，牙角脉缕，千变万化，未始相袭而各当其处，合于天造，厌于人意，盖达士之所寓也欤?"

④一般画史都将倪瓒生年定为1301年，依据是周南老所撰的《元处士云林先生墓志铭》。但检阅《清閟阁集》，倪瓒有诗称"己未岁，余年逹五十"。依此上推当为1306年，记此备考。

⑤王蒙与赵孟頫的关系向有两说，一说认为是赵孟頫的外甥。见诸夏文彦《图绘宝鉴》卷五："王蒙，字叔明，吴兴人，赵文敏甥。"又见顾瑛《草堂雅集》卷十二："王蒙，字叔明，赵文敏公之甥。"又见谢应芳《龟巢集》卷六："王郎多学画最工，笔法似舅松雪翁……此时此画谁复有，我为此甥怀此舅。"一说是赵孟頫外孙。见诸杨维桢《铁崖诗集》丙集："叔明乃松雪外孙，国器松雪婿。"又见倪瓒《清閟阁集》卷三："允尔英才具，居然外祖风。"又见黄公望《跋王叔明竹趣图》："叔明公子，文敏公之外孙也。"又见方孝孺《逊志斋集》卷二十四："吴下王蒙艺且文，吴兴赵公之外孙。"另王蒙题赵彦徵《三马图》云："王蒙在文敏公为外祖，总管(赵仲穆)为母舅，知州(赵彦徵)为表弟。"(《珊瑚网》)两说比较，当以后说为是。

第五章　山水之外的艺术世界

山水画占据了元代绘画的主导地位，画家最多，成就也最大，相比之下，其他画科如花鸟、人物等就要单薄多了，尤其是人物画，在创作上更出现了困顿局面。尽管如此，在山水之外的审美领域，经过百年探索，仍有可圈点之处，也涌现出了一些成就较突出的画家。

第一节　花鸟画的演变与推进

元代花鸟画的发展，大体上经历了前后两个阶段，前期基本上是延续院体风范，表现在重规矩、尚法度、精于刻画、风格妍丽，但也在变化，开始由一味的工丽纤巧转向率真典雅，文人的审美旨趣日见突出。钱选、赵孟頫等人起到了重要的作用。后期发展主要表现在以水墨取代色彩，墨笔花鸟创作空前活跃，但在总体风格上仍以工致为主，惟在墨笔梅、兰、竹、石等有限题材中呈现出了以书入画的时代风貌。

相对山水画的重丘壑、讲构成来说，花鸟画在画面经营上似乎要简单些、容易些，但在这看似简易中却有着诸多限制。创作山水画时，画家们可以依照写生画稿进行加工整理，也可以凭借记忆中的景象重新构思和表现，对画中山川景象并没有非此不可的硬性规定，只要能表现自然景观的丘壑之美、风云之气就不失为一件成功之作，即苏轼所讲的山水画创作无常形而有常理，只要不悖常理，形则可以由意发挥。花

鸟画则不同，花与鸟是有生命的东西，其自然属性和种类特征是不容随意改造的，其特有的美来之于特定的形态，这样，在创作中留给画家自由发挥的天地是有一定限度的（这一限制在明清写意花鸟发展起来后有了突破，但在元代还是一个不容随便超越的规范）。也就是说，花鸟画家在创作时，每一笔都要考虑到“应物象形”，不能使笔乖于形、背于象，同时还要顾及到花的姣媚、叶的反正、翎毛的柔硬和生长规律等等。为此，如果说元代画家们通过萧散宋法，终于使笔墨从形的制约中获得了某种程度的解放，在不背于形的前提下开始由描摹转变为挥写，从而获得了创作上的艺术快感的话，那么这探索上的成功首先体现在墨笔兰、竹，进而扩展到了山水画的创作中，而在花鸟画上，则还没有找到合适的艺术语言，还没有总结出行之有效的变描为写的笔墨规范，即还没有对表现花与鸟的笔墨进行高度的艺术提炼。这时画家们所能做的就是用水墨取代色彩，通过墨色的浓淡变化赋予花鸟画别具一格的淡雅文静之美，至于如何使笔墨活泛起来、变描摹为挥写，这一任务只能委之于后来的画家了。

舍色彩而取水墨也不是一步完成的，中间也经过了一个过渡期，张舜咨就是这个过渡期的重要画家。张舜咨，字师夔，号栎山，钱塘人，生卒年不详，文宗天历年间（1328—1329）曾任过福建兴化路莆田县尹。史载其工诗文，善书画，但传世作品极少，现见到的仅有与雪界翁合作的《鹰桧图》(图75)及个人创作的《苍梧竹鹰图》。两件作品都是绢本设色。《鹰桧图》中苍鹰为雪界翁所画，张舜咨绘古桧。作品气势雄迈，境界开阔，苍鹰形象逼真，神态桀骜，古桧枝干遒劲，笔墨苍润，有宋画之精微，但不露雕琢之痕，虽是二人合作，但风格上却十分协调。《苍梧竹鹰图》用双勾夹叶法画梧桐，没骨撇叶法画丛竹，苍鹰仍用工笔，风格与雪界翁很相近。此件作



图75 张舜咨、雪界翁 《鹰桧图》 轴 147.3厘米×96.8厘米
绢本设色 故宫博物院藏

品在整体构成上不如《鹰桧图》精整概括，树木和丛竹组织得有些繁杂，但仍不失院画风规。两件作品虽然都是绢本设色，但敷色与用墨相结合，不求艳丽而求苍秀，树木竹石表现上也粗笔与细笔相结合，于工致中亦见写意用笔，已可看出元画的一些时代特点，但还不够鲜明。舍色彩而改用水墨，去妍丽而求雅致，这一时代的转型，最终是由王渊、边鲁、张中、王冕等人完成的。

王渊，字若水，号澹轩，钱塘人，生卒年失考，约活动于13世纪末至14世纪初。《图绘宝鉴》称其"幼习丹青，赵文敏公多指教之，故所画皆师古人，无一笔院体。山水师郭熙，花鸟师黄筌，人物师唐人，一一精妙，尤精水墨花鸟竹石，当代绝艺也。"评价是相当高的。陶宗仪在《辍耕录》中也讲到王渊"幼时获侍赵魏公，故多得公指教，所以傅色特妙。"可知王渊受赵孟頫影响甚大，但在师从赵孟頫和取法古人的同时，王渊也在探索个人的艺术风格，并最终由"傅色特妙"转向了"尤精水墨"。

改变长久以来形成的创作规范和欣赏习惯，对画家来讲，实际上是一个新的审美领域的再开拓，也是一个新的艺术高度的再征服，能否成功，关键要看画家能否在新的艺术样式中传达出非此而不能得的审美体验和艺术魅力。用水墨取代色彩，也就意味着画家要能够通过墨色的微妙变化创作出较之"随类赋彩"更耐人寻味的艺术作品。或者说，这是一个超越事物表象之美的创作过程，是借助特有手段更深刻、更充分地揭示出事物的纯粹之相和本真之美。王渊凭着多方面的艺术素养和深厚的功底在这方面迈出了成功的一步。他的水墨花鸟尽管画得还比较拘谨，仍是以刻画见长，但在当时已是令人耳目一新的创格了(图 76、图 77)。与王渊风格相近的水墨花鸟画家还有边鲁、张中等(图 78、图 79)。



图76 王 渊 《竹石集禽图》 轴 137.7厘米×59.5厘米 纸本墨笔 1344年 上海博物馆藏



图77　王　渊　《桃竹锦鸡图》　轴　102.3厘米×55.4厘米
纸本墨笔　1349年　故宫博物院藏



图78 边　鲁　《起居平安图》　轴　118.5厘米×49.6厘米　纸本墨笔　天津艺术博物馆藏



图79 张 中 《芙蓉鸳鸯图》 轴 146.6厘米×56.8厘米
纸本墨笔 1353年 上海博物馆藏



笔墨是传统绘画的核心，变描为写是使笔墨生动起来的重要途径。在花鸟画创作中如何使笔墨运用也像墨竹或山水画那样由描摹转变为挥写，乃是花鸟画家需要思考的重要课题，一些画家在这方面开始进行探索与尝试。如盛昌年在《柳燕图》(图80)中，双燕和柳叶全用浓淡墨逐一写出，一改以往的线描勾勒，用笔松灵洒脱，风格清新明快。但这类作品在元代不多见，盛昌年也仅此一件传世，更多的画家还是局限在梅兰竹菊等较容易表现的题材上，而不敢轻易地引用到花卉，尤其是禽鸟的表现上。在"四君子"题材中又以墨竹为大宗。在墨笔花卉中，惟王冕的成就最突出，他的墨梅不但饮誉于当时，对后世影响也甚大。而其生平行举更是充满了传奇色彩，他的轶闻趣事被清代吴敬梓敷衍成小说后，这位贫苦出身而行举狂狷的画家更成了家喻户晓的人物。

王冕（1287—1359），字元章，号煮石山农、梅花屋主等。诸暨(今浙江省)人。史载其出身于农家，但聪敏好学，后被韩性收为弟子，讲授儒学，但王冕成年后屡试不中，于是愤而"买舟下东吴，渡大江，入淮楚，历览名山川"。又曾北上燕都，秘书卿泰不华荐以馆职，王冕以天下将大乱为由，拒而不受，再度南归，携带眷属早早躲进了九里山，在山中自耕自给，著书作画，过起了隐居生活。王冕虽出身寒微，但禀性却豪放率直，是个不肯受羁绊的文人。徐显在《稗史集传》中写到："尝一试进士举，不第，即焚所为文，益读古兵法，有当世大略。着高檐帽，被绿蓑衣，履长齿木屐，击木剑，行歌会稽市。或骑黄牛，持《汉书》以读，人或以为狂。"王濂在《王冕传》中将这位古代画坛上的"前卫派"画家的个性描写得更为具体，也更饶有情趣：

王冕者，诸暨人。七八岁时，父命牧牛陇上，窃入学舍，听诸生诵书，听已，辄默记。暮归，忘其



图80　盛昌年　《柳燕图》　轴　75.3厘米×25.5厘米
纸本墨笔　1352年　故宫博物院藏

牛。或牵牛来责蹊田，父怒，挞之，已而复如初。母曰："儿痴如此，曷不听其所为？"冕因去依僧寺以居，夜潜出坐佛膝上，执策映长明灯读之，琅琅达旦。佛像多土偶，狞恶可怖，冕小儿恬若不见……时父已卒，即迎母入越城就养。久之，母思还故里，冕买白牛驾母车，自被古冠服随车后，乡里小儿竞遮道讪笑，冕亦笑。著作郎李孝光欲荐之为府史，冕骂曰："吾有田可耕，有书可读，肯朝夕抱案立庭下备奴使哉！"每居小楼上，客至，童入报，命之登，乃登。部使者行郡，坐马上，求见，拒之去，去不百武，冕倚楼长啸，使者闻之惭……

(《宋文宪公全集》卷二十七)

确实天真得可爱，也狂狷得可爱。但王冕又是一个讲义气、重感情的人，当他得知好友卢生死后，"不远万里走滦阳，取其遗骨"，并收养了卢生的两个幼女。王冕靠卖画为生，当受到社会讥议时，他反驳道："吾藉是以养口体，岂好为人家作画师哉！"显然又是一个不会虚伪的人。

王冕的狂狷缘于天性，但也与屡试不第，胸有不平之气有关。"尝仿《周礼》著书一卷，坐卧自随，秘不使人观。更深人寂，辄挑灯朗诵，既而抚卷曰：'冕未即死，持死以遇明主，伊吕事业不难致也。'"(《王冕传》)又在《自感》诗中写道：

……

八龄入小学，一一随范模。

厌睹诡谲行，不读非圣书。

宗族惊我异，父母悯我孤。

宾客皆回头，指为汗血驹。

长大怀刚肠，明学循良图。

石画决自必，不以迂腐拘。
愿秉忠义心，致君尚唐虞。
欲使天下民，还淳洗嚣虚。
声诗勒金石，以显父母誉。
此志竟萧条，衣冠混泥涂。
蹭蹬三十秋，靡靡如蠹鱼。
归耕无寸田，归牧无尺刍。
羁逆泛萍梗，望云空叹吁。
世俗鄙我微，故旧嗤我愚。
赖有父母慈，倚门复倚闾。
我心苦凄戚，我情痛郁纡。
山林竞蛇豕，道路喧豺貙。
荒林落日阴，羞见反哺乌。
乌乌有如此，吾生当何如！

(《竹斋诗集》卷一)

不难看出，同当时的大多数仕进无门的文人一样，王冕也是深感自己生不逢时、有志难抒，心中淤积着时代的苦痛，狂狷的人生行举也是被命运逼出来的。他一直期待着一展才学的机会。至正十八年（1358）朱元璋进军浙东，转年与张士诚交兵绍兴，王冕预感到时机到了，于是以古稀之年投奔明军，授谘议参军，但不期刚刚投戎就病死军中，实属不幸。但看看朱元璋建国后的血腥镇压，就王冕个性来讲，实在是凶多吉少，其病死军中，较之王蒙屈死狱中，又实属不幸之幸。

王冕以精于墨梅著称于世，他的气质禀赋、志节操守也都集中体现在梅花这一题材中。王冕画梅师法宋代扬无咎，有水墨点瓣和白描圈瓣两种形式，但在梅树的枝干表现上却自出新意。王冕笔下的梅花少作嶙峋老干，而多画柔韧的枝条，以中峰写出，用笔遒逸洒脱、刚柔相济、舒展劲峭。花朵缀枝



或俯或仰、或倚或侧、或全开、或半绽、或蓓蕾、或初露、形态百出，生机盎然。在风格面貌上又分疏密二体。疏体者凌空横斜三两枝，孤姿俏影，暗香浮动，给人以风神绰约之感(图81、图82)。密体者则枝条丛生、繁花累累、热烈奔放，如倾似泻，打破了宋人画梅惟多疏枝冷蕊的规范，为画梅别开一个全新的风格样式(图83)。

王冕不但在画梅上自辟新格，他的题画诗也写得很好，其特点是感情真挚、直抒胸臆、清新明快、立意精警。如疏体《墨梅图》题诗为："吾家洗砚池头树，个个花开淡墨痕。不要人夸好颜色，只流清气满乾坤。"此图此诗，几乎被后世画墨笔梅花的画家们奉为典范和铭言了。又如在密体《墨梅图》上自题了五首诗，每首立意都不同，其中七言古风一首与怒放的梅花在意蕴和风格上最为贴切，全诗时空宏阔，浮想联翩，比兴奇警，一气呵成，读来会使人对这位虽然出身贫苦但才华横溢的画家不得不令眼相看，其诗曰：

江南十月天雨霜，人间草木不敢芳。
独有溪头老梅花，面皮如铁生光芒。
朔风吹寒珠蕾裂，千花万花开白雪。
仿佛蓬莱群玉妃，夜深下踏瑶台月。
银铛泠泠动清韵，海烟不隔罗浮信。
相逢谩说岁寒盟，笑我飘流霜满鬓。
君家秋露白满缸，放怀饮我千百觞。
兴酣脱帽恣般礴，拍手大叫梅花王。
五更窗前博山冷，玄风飞鸣酒初醒。
起来笑揾石丈人，门外白云三万顷。

其画也热烈奔放，其诗也恣肆豪迈，二者相合正是画家狂狷不羁、磊落钦奇品行的生动写照。王冕平生好画野梅，他的一生也像野梅一样，虽然冒雪冲寒，无人护养，但却生得



图81　王　冕　《墨梅图》　卷　31.9厘米×50.9厘米　纸本墨笔
故宫博物馆藏

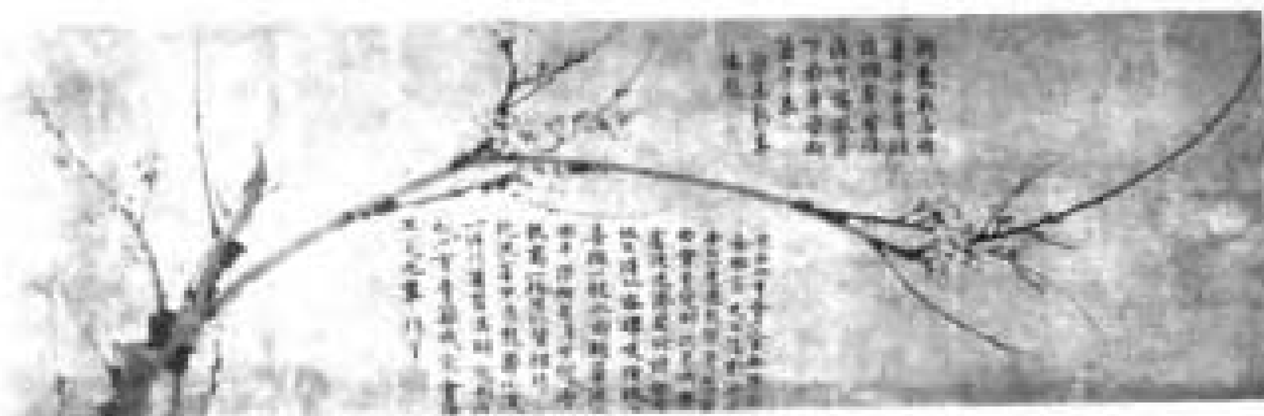


图82 王 冕 《墨梅图》 卷 30.8厘米×92.2厘米 纸本墨笔
上海博物馆藏



图83 王冕 《墨梅图》 轴 68厘米×26厘米 纸本墨笔
1355年 上海博物馆藏



自由、并得烂漫。他没能实现自己的人生抱负，但他却按照自己的意志生存与抉择，想看的都看了，该做的也做了，从来不曾因周围的势力而委屈了自己，所以王冕一生尽管不曾显贵，但活得也并不窝囊。

梅花作为人品操行的象征，在元代成为文人画家重要的创作题材。除王冕外，邹復雷亦是画梅高手，有《春消息图》(图84)传世。此图为横卷，用飞白笔法画嶙峋老干，苍劲刚倔，淡墨点写花瓣，晶莹圆润，再用焦墨满幅打点，使作品愈发精彩照人。整幅作品用笔极洒脱，充分体现出变描为写的艺术风采，当属墨梅中的杰作之一。但此件作品已流失国外，现藏美国弗利尔美术馆。作者邹復雷的生平材料亦甚少，只知其为道士，工诗能画，画梅师法北宋宋仲仁，生卒年已不可考。

元代后期蒙古族画家张彦辅除山水画外，亦有花鸟画作品传世，现藏美国奈尔逊·艾特金斯美术馆的《棘竹幽禽图》(图85)即其一。该件作品笔墨疏秀，格调清雅，虽然用笔极工致，但全是用浓淡墨逐一写出，属逸笔风范，较之王渊、边鲁、张中等人的墨笔花鸟更能体现出元代花鸟画由描摹转向写意的演变趋势。

总之，一个时代总会创造出适应这个时代的艺术。元代花鸟画的发展虽然不像山水画那样成绩突出，但它也在时代的推动下处于不断地演变与探索之中，尤其是众多文人介入绘画之后，更在艺术观念、审美旨趣和表现技法上加速了这一演变进程，带来了诸多变革，从而为后来明清写意花鸟画的进一步发展奠定了基础。

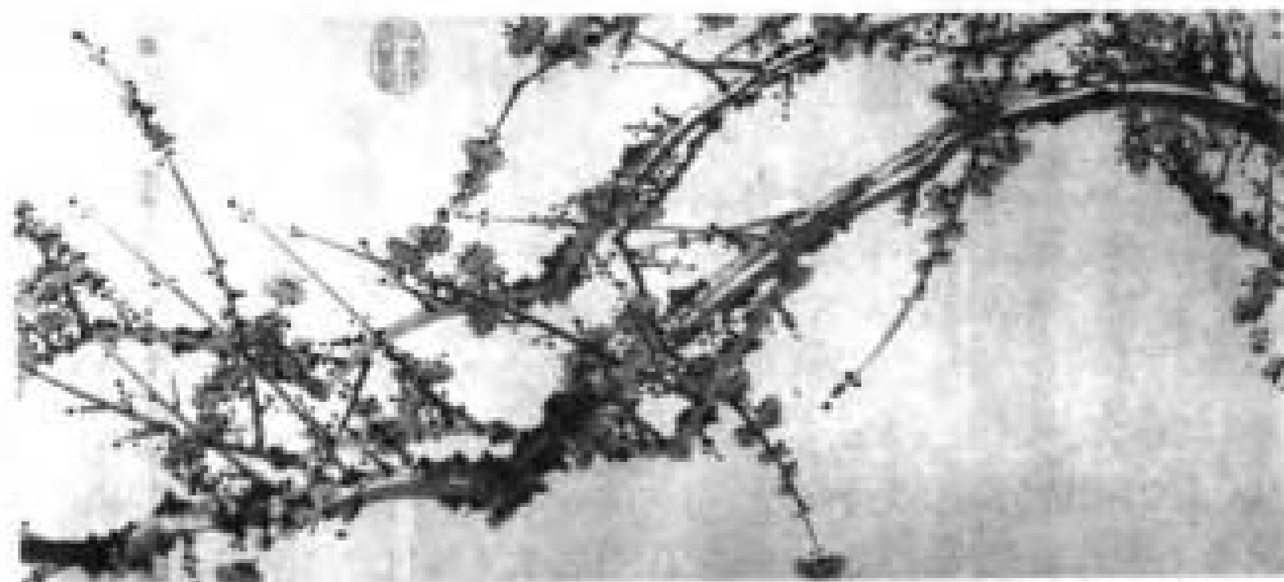


图84　邹复雷　《春消息图》　卷(局部)　原作34.1厘米×223.4厘米
纸本墨笔　1360年　美国弗利尔美术馆藏



图85 张彦辅 《棘竹幽禽图》 轴 63.8厘米×50.7厘米
纸本墨色 美国奈尔逊·艾特金斯美术馆藏

第二节 人物画的困顿与求索

元初尚有不少画家致力于人物画创作，如钱选、赵孟頫、任仁发、何澄、刘贯道、颜辉等，但进入中后期，人物画却急骤衰落了。特定的社会现实，使画家尤其是文人画家们对表现现实人事普遍失去了热情；即使还有一些画人物的画家，在取材上也大多集中于或追思古今的高人逸士、或图神志怪、或以追神写真为目的的肖像画创作。与其他画科特别是与群峰并峙的山水画相比，人物画全不见了往日的辉煌。

图绘历史上实有或虚构出来的高人逸士，是元代人物画创作的首选题材。元前期有钱选的《柴桑翁像》、何澄的《归庄图》、刘贯道的《消夏图》等，中后期则有王振鹏的《伯牙鼓琴图》(图 86)、张渥的《雪夜访戴图》(图 87)、王绎、倪瓒合作的《杨竹西小像》等。

《伯牙鼓琴图》取材春秋时期楚国人伯牙为知音者钟子期鼓琴的典故。典出《吕氏春秋·本味》："伯牙鼓琴，钟子期听之，方鼓琴而志在太山，钟子期曰：'美哉乎鼓琴，巍巍乎若太山。'少选之间，而志在流水，钟子期又曰：'善哉乎鼓琴，汤汤乎若流水。'钟子期死，伯牙破琴绝弦，终身不复鼓琴，以为世无足复为鼓琴者。"画中表现的正是伯牙在专注地抚琴，钟子期颔首聆听的情景。两人身后各有侍者，中间立一坐架，上置香炉，背景则全部留白，大概画家知道这一历史典故已广为人知，无需再画说明性的高山流水，不着一物会给欣赏者留下更广阔的联想空间。在技法上勾线流畅简括，淡墨渲染素净古雅，很适合两位古代高人的身份。人物面部刻画用笔极精细，着力揭示人物的气质性格。由于古人不可见，只能凭想象进行创作，所以画中人物实际上是画家心目

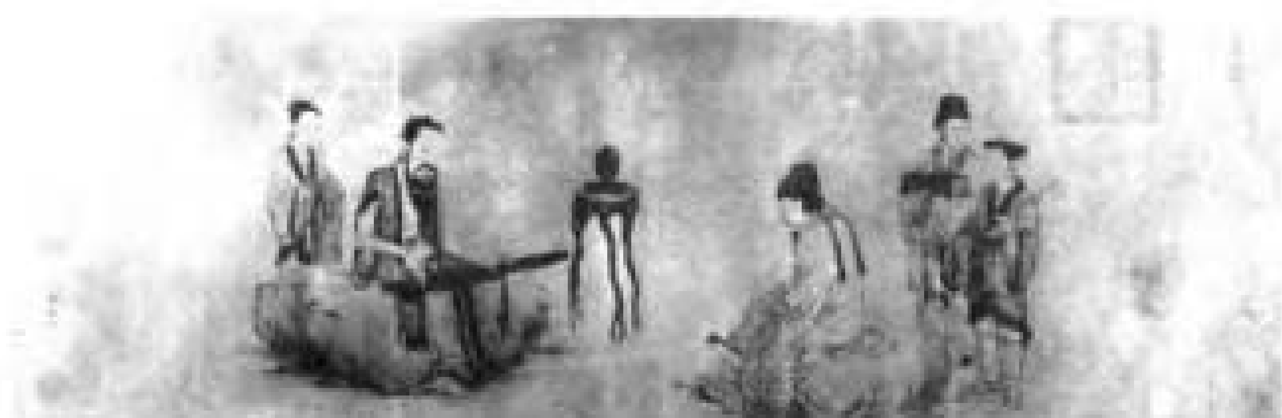


图86　王振鹏　《伯牙鼓琴图》　卷　31.4厘米×92厘米　绢本墨笔
故宫博物院藏



图87 张 渥 《雪夜访戴图》 轴 91.8厘米×39.6厘米 纸本墨笔
上海博物馆藏

中的高士形象。

张渥的《雪夜访戴图》也是取材古代文人雅事，画的是东晋王徽之雪夜乘舟寻访好友戴逵的故事，事出《世说新语》："王子猷居山阴，夜大雪，眠觉，开窗，命酌酒。四望皎然，因起彷徨，咏左思《招隐赋》。忽忆戴安道。时戴在剡，即便夜乘小船就之，经宿方至，造门不前而返。人问其故，王曰：'吾本乘兴而行，兴尽而返，何必见戴。'"作品表现的是行进在途中时的情景。王徽之拢袖蜷坐舟中，有不禁严寒之态。舟夫奋力撑篙，由于天气寒冷，双手不敢外露，只能隔着衣袖握篙。岸边画一老树，形状盘拏峭拔，不着一叶，进一步突出隆冬景致。舟楫人物用白描勾勒法，树木用笔则松灵飘逸，屈曲活脱，体现出元画在用笔上的变化。

张渥是元代中后期重要的人物画家，顾瑛称他"博学明经，累举不得志于有司，放意为诗章，时用李龙眠法作白描，前无古人，虽达显人不能力致之"（《草堂雅集》卷十）。《九歌图》(图 88)是其重要的代表作品，取屈原《九歌》辞意，画屈原像及九歌中诸神祇。此作存世不止一本，本书所选者据卷末吴睿署款作于至正元年（1341），现藏吉林省博物馆。此图共十一段，凡二十人。每段后有元代书法家吴睿隶书《九歌》原辞。所画神祇体态匀称生动，用笔谨细流畅，承继了李公麟白描的精旨，但从总体风格来看，仍囿于以往规范而少有创意。

人物画创作受到形神关系的制约更多一些，如何在笔墨上变革出新，元代画家们一时未能找到理想的形式，惟有一些禅僧画家从梁楷减笔泼墨中得到启发，在笔墨风格上有所突破，如因陀罗的人物画用笔纵肆，取形简括，个人风格很是突出，但这一风范在当时并没有产生很大影响。其原因一是致力于人物画的画家不多，再有就是元代绘画虽然在笔墨



图88　张　渥　《九歌图》　卷　(局部)　原作29厘米×523.5厘米
纸本墨笔　1346年　吉林省博物馆藏



上强调以书入画，讲究抒情写意，但在审美取向上却注重含蓄蕴藉、委婉冲和，笔墨上若过分放纵会有明显的纵横习气，并不为画界所欣赏。

既找不到满意的艺术语言，对现实人事又不感兴趣，两方面的因素导致人物画走向了图神志怪和追神写真。图神志怪是对非现实的灵异世界的描绘，追神写真（即肖像画）则着力于人物性格的深入刻画，二者都是力求冲破困局而做的努力。

图神志怪除宗教题材之外，民间传说也成为搜掘的领域，无名氏的《搜山图》（图89）就是一件依据民间传说二郎神降妖捉怪的故事绘制而成的长卷。此卷属残本，缺二郎神的形象[①]，所存部分为众神怪挽弓执锐、架鹰引犬驱杀山中虎彘狐蛇诸妖魅的场面，气氛酷烈、形象狰狞。在技法上人物与动物均用工笔刻画，设色亦妍丽。这种将人物与灵怪合为一体所构成的怪异诡谲的情节和酷烈的气氛，给人以强烈的心灵震撼，可说是为冷清的人物画创作注入了一针兴奋剂，增强了作品的感召力，或许还寄寓着“乱世”中的画家渴盼扫除邪恶、澄清寰宇的善良愿望。

由于对人事缺乏创作热情，主题情节性的人物画便空前稀少，而肖像画却活跃一时，在没有照相技术的时代，绘画是图形留影的惟一形式（此外还有雕塑，但一般人却很少为自己塑像，雕塑基本上用于宗教宣传，为众神、诸佛造像），为此，精于写真的画家便为社会所推重，涌现出了不少著名画家，如刘贯道、李肖岩、陈鉴如、陈芝田、王绎等。这些肖像画家不但有崇隆的声誉，而且获得了大量财富，如刘敏中有诗称李肖岩：

……

历观心得古无几，肖岩李生今第一。





图89　无　款《搜山图》卷(局部之一、之二)　原作53.4厘米×533.4厘米
绢本设色　故宫博物院藏

李生顷岁游京师，豪家贵人争识之。
随求随貌皆入妙，举动跃喜或嗟咨。
李生自此身价重，白璧黄金不堪送。

（《中庵集》卷二十一《赠中山画工李肖岩》）

李肖岩后来被招入宫廷，专为帝后王公们画像，更是显赫一时。陈鉴如、陈芝田父子也是写真高手。陈芝田居“京师三十年，画富贵人不知几辈，得金帛积之可大富，而散若土苴。受知延祐、至顺两朝。”（许有壬《至正集》卷三十一《赠写真陈芝田序》）可见肖像画家都不用为生计发愁，有着应酬不完的顾客找上门来。

社会的需求、创作上的活跃，也促进了理论上的思考和总结，如王绎不但写真技艺高超，而且写下了《写像秘诀》，详细讲述了肖像画的创作要领和色彩的调配使用，其中对如何观察和把握人物的性格特征的见解尤为精辟：

凡写像须通晓相法，盖人之面貌部位与夫五岳四渎各各不侔，自有相对照处，而四时气色亦异。彼方叫啸谈话之间，本真性情发见，我则静而求之，默识于心，闭目如在目前，放笔如在笔底，然后以淡墨霸定，逐旋积起……一一对去，庶几无纤毫遗失。近代俗工，胶柱鼓瑟，不知变通之道，必欲其正襟危坐如泥塑人，方乃传写，因是万无一得，此又何足怪哉![2]

（陶宗仪《辍耕录》卷十一）

画肖像而不需面对本人，全凭记忆追思摹写，而且要画出其真性情，这确实是高水平的肖像画的创作，没有深切的感受和精湛的技艺是难以胜任的。王绎的传世作品有《杨竹西小像》(图90)，王绎画像，倪瓒补松石。所画人物杨谦为宋亡后不肯仕元的高洁文人，作品中杨谦神情冷峻沉毅，衣着



图90　王绎、倪瓒　《杨竹西小像》　卷　27.7厘米×86.8厘米
1363年　纸本墨笔　故宫博物院藏

简朴，曳杖缓步于郊野，表现出了王绎所强调的“真性情”，倪瓒补松石，进一步衬托出人物的高风亮节，两个人的合作颇为默契。

元代肖像画兴盛一时，致力于肖像画创作的画家较多，且大多都很风光，但这些画家的生平记述却很少，作品也极少传世。其原因可能是因为肖像画这种艺术作品，其鉴赏和收藏大多数是局限于被画的本人及亲属，而对其他人来讲则缺少吸引力，尤其是当所画的人是达官显贵、富豪巨贾时，其肖像也是人在势在，人亡物贱，更难产生广泛的欣赏价值（而能出巨资请画家画像的又往往正是这些人）。一般来讲，只有那些富有个性、又有良好口碑的高人志士的肖像作品，才会在以文人为主体的鉴赏圈子中得到珍爱。基于这一点，肖像画在长期的发展过程中，尽管代有名家，但一直未能形成一个影响广泛的画科，其艺术品位也远远不及山水和花鸟画；某些致力肖像画创作的画家也因太过依附于权势者和有钱人而失去了艺术的尊严，因此难以赢得社会的普遍尊重与认可。

元代大批文人投身绘画创作，在推进绘画发展、促成其时代变革方面起到了重要作用，可以说正是由于文人的积极介入，才强化了创作中的主体意识、提高了绘画的审美品位和丰富了艺术的表现形式。但同时也应看到，由于士人阶层自身的局限性，也给绘画发展带来了某些负面影响，人物画的困顿与衰微就是其一。元代特定的社会现实使士人阶层形成了特定的人生态度，而这一人生态度又导致了人间的艺术选取了“不食人间烟火”的文化取向，使绘画创作越来越局限于模山范水和描花绘鸟的有限题材之中；而自我娱悦的创作宗旨也使创作中重要的人文关怀日见失落，此势一成，遂使明清两代也未能再予以彻底扭转，这不能不说是民族绘画

发展过程中的一个重大偏失。当然，这种偏失乃是就以文人为主体的元代绘画发展的总体趋势而言，而在文人创作之外的艺术天地里，如广大民间画家们的创作，为了满足广大的社会民众的精神需求，其创作仍是以表现人物为主，尤其是在充分显示他们艺术才能的壁画创作中，更是在文人的水墨世界之外，别开了一个五彩缤纷、人神共舞的艺术天地。

第三节　元代壁画——人神共在的大千世界

元代是一个多种宗教并存的社会，统治阶级需要利用宗教维系和巩固政权，宗教也需要借助政治庇护求得生存与发展，而广大民众在“岁无宁日”、生存得不到保障时也渴望从宗教中获得精神寄托，正是在这一社会背景下，宗教艺术得到了发展的空间。

佛教和道教是元代在势力和影响方面最大的两种宗教，因此元代的壁画绘制也多半集中于石窟、寺庙和道观中。但元代各地的风俗神祭祀活动也很活跃，所以一些风俗神庙宇中也有精彩的壁画遗存。

佛教在元代有两大系统：一是原有的汉传佛教，一是发端于西藏，后来扩展到其他地区的藏传佛教，即喇嘛教。两种佛教在教义、仪轨上不同，体现在壁画造像上也不一样。汉传佛教在壁画绘制上仍旧延续原有的内容与形式，多为诸佛、菩萨、罗汉、天王、金刚、伎乐、佛本生故事和供养人等。藏传佛教则多为供观修用的曼荼罗、大日如来佛等。

汉传佛教的重要壁画遗存有以下几处：

稷山兴化寺壁画：兴化寺位于山西省稷山县西南小宁村。该寺始建于隋开皇十二年（592），后世屡经重修，至民国初年尚存有前、中、后三大殿。壁画为元代著名画家朱好古、张

伯渊等人绘制，颇为精美，有“神画寺”之称。一直到本世纪二十年代，中、后殿还有壁画遗存，但1926年中殿壁画七佛图被古董商剥离为六十余块运往北京，伺机盗卖国外，后被北京大学研究所马衡教授发现，斥巨资购得并移交给故宫博物院，现陈列于历代艺术陈列馆。而兴化寺现已夷为平地。《七佛图》高三米余，横长三十二米，并列七佛，均单盘趺坐于须弥座上，各做不同手势结印(图91)。诸佛旁画有迦叶、阿难及侍立、跪姿诸菩萨(图92)。《七佛图》尺寸巨大、造像庄严、线描流畅精美、着色典丽协调，为元代佛教壁画中精品。

敦煌莫高窟元代壁画：现存汉传佛教壁画十余窟，以第3号窟最为精彩，《千手千眼观音》(图93)、《辩才天》(图94)、《欢喜金刚》就出自此窟。该窟方形单室，龛顶为覆斗形，中央绘团花图案，四披画云头纹、回纹、卷草纹和联珠纹。龛内西壁两侧画双勾墨竹，南北两壁各画十一面千手千眼观音一铺。南壁观音像居中，正面立像，十一面，千臂轮生。像东侧画帝释天，下画梵天女；西侧亦画梵天女，下画婆罗门；两上角各画一飞天。北壁与南壁基本对应，亦画十一面千手千眼观音，观音西侧画吉祥天，下画三头八臂金刚毗那夜迦天；东侧画婆薮仙，下画三头六臂金刚猪头神。东壁门上方画趺坐佛五身，门南面画净瓶观音一身，门北面画散财观音一身。该窟壁画属典型的汉地绘画风格，观音造像体态匀称，勾线紧细刚劲中又含柔韧飘逸，观音像设浅绛色，使形象越发整肃典雅。帝释天、吉祥天、婆薮仙等勾线亦工整，但设色艳丽，技法风格与永乐宫道教壁画相近。壁上有“甘州史小玉笔”题款，知作者为今甘肃张掖一带人，但生平已失考。

此外，散见于各地的元代汉传佛教壁画还有山西省洪洞县广胜寺下寺，其大雄宝殿内绘有诸佛、菩萨及善财童子五十三参故事等，但大部分已被人剥离流失国外，现仅存五十



图91　《七佛图》　（局部）　320厘米×404厘米
原存山西省稷山县兴化寺中殿南壁　现存故宫博物院



图92 《七佛图·供养菩萨》 170厘米×128厘米
原存山西省稷山县兴化寺中殿南壁 现存故宫博物院



图97　《千手千眼观音》　300厘米×240厘米
敦煌莫高窟第3号窟



图94 《辩才天》 敦煌莫高窟第3号窟

三参故事画。四川省阆中县永安寺现存元代大殿，殿内东、西墙壁上绘有《天龙八部图》，工笔重彩，形象生动，但“文革”动乱期间已遭严重毁坏。

喇嘛教是佛教传入吐蕃（西藏）后，经与当地教结合形成的佛教，元朝统辖西藏后，对喇嘛教格外重视，遂使其得以在全国各地广为传播，但以藏、蒙地区最为流行。喇嘛教有显、密二乘。显乘属初级阶段，修持时借助语言文字，比较大众化。密乘为高级阶段，限于少数人靠师傅秘密传授，以神秘的直觉方式求证身心与法身的冥合。另外，密乘尊奉大日如来为本尊法身佛，认为大日如来是万事万物的化现，即世界一切形色都是大日如来的身密。一个人修持时要以自己之口、身、意与大日如来之三密相应，手结契印，口诵真言，心观实相，由“三密加持”进入“三密瑜珈”，即以自己的应现生身与法身本相相冥合，从而达到即身成佛。理解了这一点才能解读喇嘛教密宗壁画的确切含意。如壁画中的坛城（曼荼罗）及喜金刚（又称欢喜佛）就是如此。

曼荼罗，汉译坛城、坛城道场，又做轮圆具足、聚集等，都是指修持佛法、讲演功德的聚集之所。最初是以土筑坛，安置诸佛，以备祭供和观修用，后演变为图画形式。现西藏萨迦南寺大经堂顶层南、西两厢保存的元代壁画中便有曼荼罗139轮，每轮直径达两米多，中心均画本尊佛，形象各异，有单身、双身之别，都是大日如来的法身化现。在敦煌莫高窟亦保存有元代绘制的数窟密宗壁画，分别分布在第462、463、465、477等窟中。其中以第465窟最为典型。该窟分前、后两室，前室较小，后室较大。后室为主室，呈方形，顶为覆斗形，室中心部位筑圆形土坛。窟顶藻井画大日如来一铺，与下方土坛正相对应。窟顶四披，东披画阿閦佛，北披画宝生佛，西披画阿弥陀佛，南披画不空成就佛，四佛与窟顶大日如来



佛合成五佛五身，即密宗所信奉的金刚界五智如来，处五大月轮中，持五佛羯磨印，呈降服邪魔的诸种忿怒变相。主室南、北、西三壁均画曼荼罗，共九幅，每幅都画有本尊，或单身、或双身，四周画数量不等的小图像，亦作单、双身本尊。整个窟室为佛法修持营造出了庄严而神秘的气氛。主像本尊大多作多首多臂，身披人骨花鬘，有的手持金刚杵，有的手持刀、钵，有的持弓箭，还有的举着用人的颅骨做成的器皿，拎着人的心脏，吹着用人的胫骨做成的号角，形象甚是狰狞恐怖，其用意都在以强烈的心灵刺激并通过三密加持扫除业障，唤醒觉悟。其中双身本尊，即喜金刚或俗称欢喜佛，均作忿怒相，怀中拥持一裸体女子，作接吻交接状(图95)。其寓意是男者代表方法，女者代表智慧，两相拥持交合，可达内外无别，融合化一，悲智和合，圆满具足。男女交接，也含有顺其欲乐而导入正果的义旨。这类壁画都是借助形象的催动与感召，以显示佛法的巨大神力，从而将人心引向一个圆融无碍的大光明界。图画乃是一种催动手段，因此不能仅从形象本身做世俗解释，也不能从艺术的一般审美意义上去品鉴。

元代藏传佛教壁画除了萨迦寺、敦煌石窟外，主要遗存还有西藏的夏鲁寺、江孜宗山札仓等地。所存壁画既有喇嘛教曼荼罗、佛本生故事，也有汉传佛教内容，在艺术风格上也兼容了藏、汉、尼泊尔等多种民族样式。

元代佛教虽然在政府的扶植下又有所兴盛，但各种因素决定了不可能再现魏晋隋唐的辉煌。在佛教壁画绘制上，文人士大夫画家已很少介人，主要由民间画工们来完成，这也影响到了艺术水平的提高，只能在个别地区或依靠少数画艺高超的画工创造出有限的优秀作品。

在佛教壁画难以再起高峰的情况下，道教壁画却又发异彩，创作出了辉映千古的永乐宫壁画。



图95 《欢喜金刚》 420厘米×310厘米
敦煌莫高窟第465号窟



元代道教与佛教有过几次大规模的斗争，最后都以道教失败告终。尽管如此，道教中的全真派依然有一定势力，其他教派如正一道、太乙教、玄教等在一些权要者的支持下，也还都有一定的影响。全真派创始人金代的王喆提出的道、释、儒三教合一的理论以及该教派所主张的"除情去欲，忍耻含垢"，"柔弱为本，清净为基"，以及"屏去妄幻，独全其真"等思想，对处于动乱中的人们来讲，都有一定的吸引力，甚至一些文人也加入其中。在这一形势下，各教派纷纷修造道观、开凿石窟，道教艺术也借此得到发展，其中规模最大、水平最高、保存也最完好的当属山西永乐宫。

永乐宫位于山西省河东永乐镇（今属山西省芮城县），本名大纯阳万寿宫。前临黄河，背依中条山，其地传为唐代吕嵓(字洞宾，号纯阳）的故宅。吕洞宾后被崇为道教全真派远祖，唐时设吕公祠，金末扩建为道观，1244年毁于火。当时全真派正盛，于是转年升观为宫，并兴建大纯阳宫。工程始于元定宗二年（1247），中统三年（1262）三大殿落成，至元三十一年（1294）无极门竣工。随即进行彩绘，至明初才完成全部工程，前后共历时百余年，成为道教中集建筑、雕塑与壁画三位一体的艺术杰作。现雕塑已不存，建筑和壁画则保存完好。其壁画分布于无极门、三清殿、纯阳殿和重阳殿，以三清殿《朝元图》最具代表性。

三清殿有着用心精到的艺术构成，大殿中部扇墙前塑三清像三尊，即依据"一气化三清"之说虚构出来的玉清元始天尊、上清灵宝天尊、太清道德天尊。三清像背后起扇墙，上满绘云气，此不是一般意义上的云气，而是化生万物、构成宇宙本体的氤氲元气，亦即道教最高实在的大罗天之境。扇墙背面画三十二天帝像，代表"四大天"中的三十二天。大殿四周墙壁上绘制了近四百身神祇，众神祇簇拥着八位主神同向

三清像作拱围之势。八位主神分别是：中宫紫微北极大帝、钩陈星宫天皇大帝、太昊天玉皇大帝、后土皇地祇、东华上相木公青童道君、白玉龟台九灵太真金母元君、东极青华太乙救苦天尊和南极长生大帝（图96、图97）。以八位主神为中心，周围绘仙曹、天官、天丁、力士、太乙、法师、金童、玉女、二十八星宿等众多神祇、众多人物通过神态之间的呼应顾盼，衣袂的飘举飞飏，以及舞动的旌幡和缭绕的祥云构成一个气势浩荡、款步趋前的方阵，一同归向那神圣的天尊和浩渺无极的大光明之境。

宗教艺术大多由建筑、雕塑和壁画集合而成，三者共同构造出特有的宗教氛围，起到揭示教义、感召人心的作用。在这方面永乐宫堪称是一个成功的典范。永乐宫作为道教文化的集大成者，从最初地理位置的选定、建筑群体的布局，单体殿堂的造型和体量设计，以及整体建筑的用材和色调处理等，无一不是从揭示道教的根本旨义上做了周密的考虑。三清殿是永乐宫的主殿，也是揭示道教最高义谛——万物归元的核心。为了达到突出这一点，从最南端的第一道宫门开始，就开始了精心的推演与铺垫。宫门是一个接引，进入宫门之后，出现在眼前的是狭长的院落和扶疏的林木，给人以幽寂之感，远处大殿巍然矗立，素朴无华，似乎正在无声地发出召唤。拾阶而上，步入大殿后，目睹庄严的三清法像（现已不存）和缭绕的祥云，以及满壁生辉的数百神祇列阵朝元的宏大气势，会使人深深地感到殿外、殿内的巨大反差，从而在心灵上产生强烈的撞击，感悟到现实的不足凭依及大道归一的必然性，相信在冥冥之中自有一个无极至尊的永恒存在，是它化生万物，万物最终又全部复归于它，循环往复乃至无有穷尽。万神朝元，实际上也就是万物向大道的亲合与归附，亦即是对大道的由衷敬畏与礼赞。



附96　《朝元图》　（局部）　440 厘米 × 1362 厘米
山西省芮城县永乐宫三清殿西壁



图97 《朝元图》 （局部） 南极长生大帝 433厘米×345厘米
山西省芮城县永乐宫三清殿东扇面墙外侧



三清殿壁画中的人物体高均在两米以上，主神更高达三米多，而且人物众多、参差杂沓，但画面组织得却极有条理，人物形象也不雷同，这主要得益于画家的精湛的艺术技巧和严谨的创作态度。整殿壁画勾线刚劲流畅、舒展遒逸、收放得法、气势贯连，协调有序的线描起到了统一画面节奏与韵律的作用(图98、图99)。在着色上多用矿物质颜料涂填，间用水色渲染，以青绿为主，参用朱、黄、蓝、紫、白、赭，在衣冠饰物的刻画上为突出其精丽更辅之以沥粉贴金，从而形成绚丽华艳而又庄重和谐并统一于线描的墨骨之中。如此宏大的场面，如此多的千姿百态的人物，并由众多画家集体完成的皇皇之作，却不见草率之处和拼接之痕，真堪称是绝世精品。

三清殿后面依次是纯阳殿和重阳殿，两殿分别奉祠远祖吕洞宾和道祖王喆。纯阳殿又名混成殿，殿内以连环画形式壁画吕洞宾传奇故事五十二幅。重阳殿又称七真殿，也是以连环画形式画王喆生平传说五十二幅。如果说三清殿壁画描绘的是一个超现实的神灵世界的话，那么纯阳殿和重阳殿则是通过二祖的传奇事迹向人们展示了现实人间的丰富多彩的生活画卷。在两殿的一百多幅作品中，包括了社会的众生相和形形色色的人物，举凡渔樵、耕织、买卖、贩送、仕宦、幽居、饮食、住行等等生活情状，以及社会上的各阶层的人物诸如官吏、僧侣、道士、学子、商贾、庶民等等，都被收入画中，每一幅画都是一个故事，每一个故事在阐释教旨的同时，也传递出这些民间画家对生活的仔细观察和深切感受。如《游寒山寺》(图100)，表现的是吕洞宾指塔吹气，令风铎止响的神奇法术，本意是扬道抑佛，但画中吕洞宾着白袍、穿草鞋、著乌巾、背青剑，神态自若，仙风道骨；而三个老和尚在“奇迹”面前既惊又恐，手脚无措，惟身后小犬对眼前发生的事



图98 《朝元图》 （局部） 章留太乙 240厘米×134厘米
山西省芮城县永乐宫三清殿西壁中部下层



图99 《朝元图》（局部） 奉宝玉女 236厘米×127厘米
山西省芮城县永乐宫三清殿西壁中部下层



图100 《吕洞宾故事之一——游寒山寺》 140厘米×112厘米
山西省芮城县永乐宫纯阳殿北壁东部



无动于衷。人物神态的刻画和画中细节描绘（如元代蒙古族崇尚白色，画中寺庙房顶均铺白瓦，正是惟元代建筑才有的现象）当都是取材于现实生活。又如《神化赵相公》(图101)，主题是吕洞宾劝导赵相公学道，但画中出现的却是赵相公豪华的宅院与和睦的家庭生活。画中院内一男一妇正对面交谈，似乎是在议论院外发生的事；楼上一小童攀栏向下观望，后室一女子担心孩子跌下，正在扭头注视；楼下设一私塾，一老先生正责令一学童背书，其他顽童则趁机交头接耳，一迟到幼童向先生恭礼，稚态可掬，而老先生竟不予理睬。这种观察入微、刻画生动，充满了生活情趣的作品，乃是纯阳殿和重阳殿百余幅壁画共有的特色(图102)。由此也可以看出民间画家们的创作，总是以现实生活为依据，总是充满了人间情味，即使是宗教题材的创作，神的灵光也往往是借助人事的铺排和情节的描绘才得以折射出来。这一点在民俗神的壁画绘制中，表现得就更为突出。

风俗神是广大民众祭祀的神灵，这些神灵有的是神话传说中的人物，有的是被神化了的历史人物，也有的是虚构出来的山灵水圣。这些神灵大多被传说成曾福佑一方，因此为民众所感戴，建庙设灵，祈求能继续赐福于民。元代地方风俗神庙很多，保存至今的尚有河北省曲阳的北岳庙，山西省洪洞县的水神庙、临汾的牛王庙、万荣的稷王庙，以及陕西省韩城的九郎庙、禹王庙等。其中以洪洞县的水神庙描绘明应王的壁画最为精彩。

洪洞县水神庙的建置是缘于有泉水出于庙前，是为霍泉，泉水喷涌而出流而成渠，自唐代以来一直灌溉着洪洞、赵县的大片土地，成为养育一方的“神水”，于是当地民众集资建庙，供奉水神明应王，并在庙内大殿墙壁上绘画有关明应王的起居食宿和布云施雨壁画十余幅。其中西壁《祈雨图》和



图 101　《吕洞宾故事之二·神化赵相公》　165 厘米 × 131 厘米
山西省芮城县永乐宫纯阳殿西壁中部

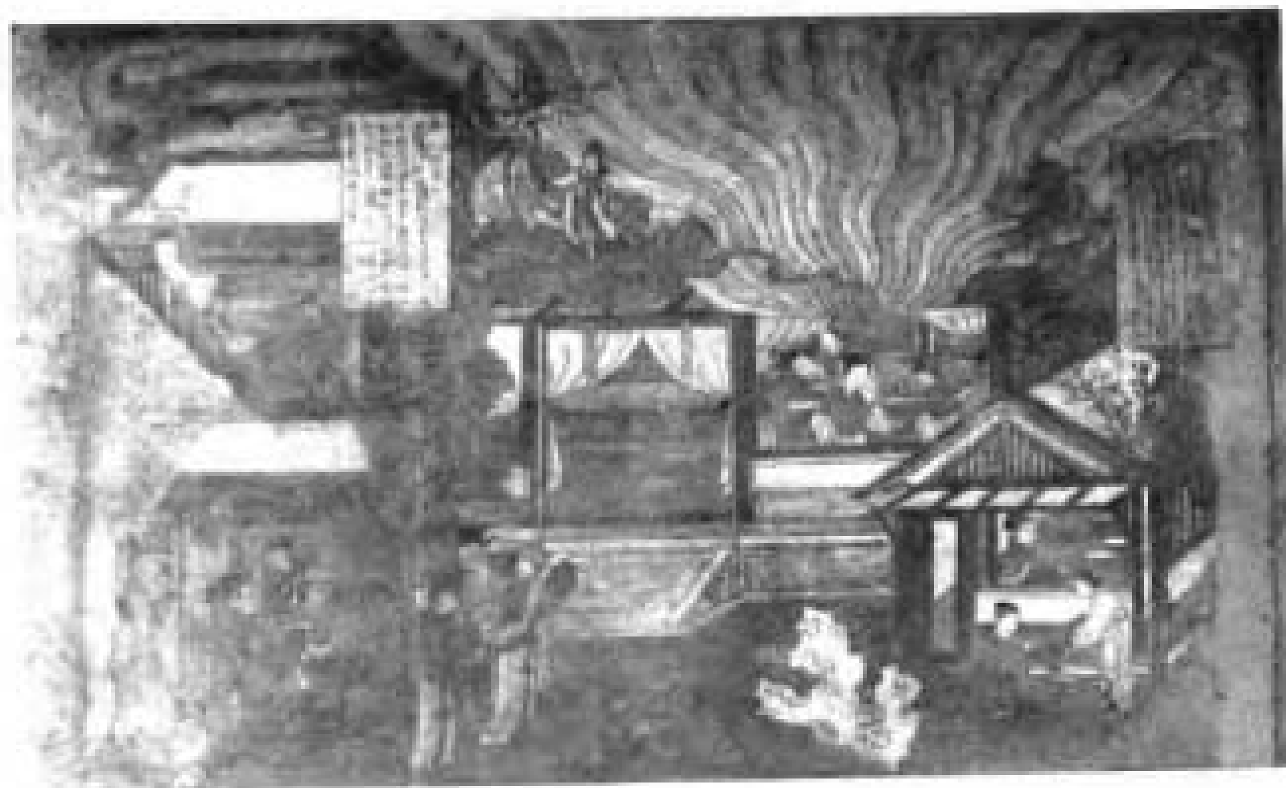


图 102 《王重阳故事之一 · 诞生咸阳》 117 厘米 × 190 厘米
山西省芮城县永乐宫重阳殿东壁中部

东壁《施雨图》的场面和气氛最为宏大壮观。这类风俗神壁画在绘制上不像佛教壁画那样有着种种仪轨限制，画工们可以充分地进行发挥，所以壁画也就更饶有生活气息和情趣。如《祈雨图》中心部位画水神明应王端坐于龙椅上，头戴冲天冠，身着绛纱袍、腰系玉带、足登云头靴、二目圆睁，正在听取前来求雨仙吏的跪奏。水神周围文武官员分列左右，力士鬼卒拥卫两旁，还有玉女宫娥侍立座侧，旌幡舞动，祥云缭绕。论气氛环境，自是神的世界，而看阵势铺排，又分明是人间帝王的派头。这位水神一腿落地，一腿盘膝，瞪视着阶下仙吏，似乎听得有些不耐烦，又像是本性粗豪，端不住帝王的架势，威严中又流露出随意。整幅作品给人以人、神混合，亦庄亦谐的印象(图 103)，这也正是民间画家创作上的特点之一。这点在大殿北部墙上所画的《卖鱼图》(图 104)表现得尤为突出。三个役吏在操办食品，正从一叫卖街头的渔翁那里购得三尾鲜鱼，但不放心分量，要亲自提秤核实一下。三个役吏的目光都盯在秤杆上，流露出斤斤计较的神态，而卖鱼人衣着寒伧，表情憨厚，为怕买卖做不成，正在曲背哈腰、面带笑容地向客官做着笨嘴拙舌的解释。可说是将不同阶层的人物身份和个性，以及七百多年前的吏与民的关系描绘得惟妙惟肖。壁画中的《后宫奉食图》、《园林理妆图》、《打球图》、《杂剧图》(图 105)等也都是精美的人物画，也是了解元代社会的世俗生活和文艺活动的重要的形象资料。

元代壁画的风格技法是传统的延续，采取的仍是写实风格的工笔重彩形式，不像卷轴画那样有着明显的演变痕迹。这是因为只有写实的工笔重彩才能最充分地体现其感化民众的艺术功能，才适合特殊的欣赏环境，也才能最符合广大民众的审美需求和欣赏习惯。文人画家们在卷轴画中追求和强调的笔情墨韵和艺术个性等，并不适合民间画工所致力的大众

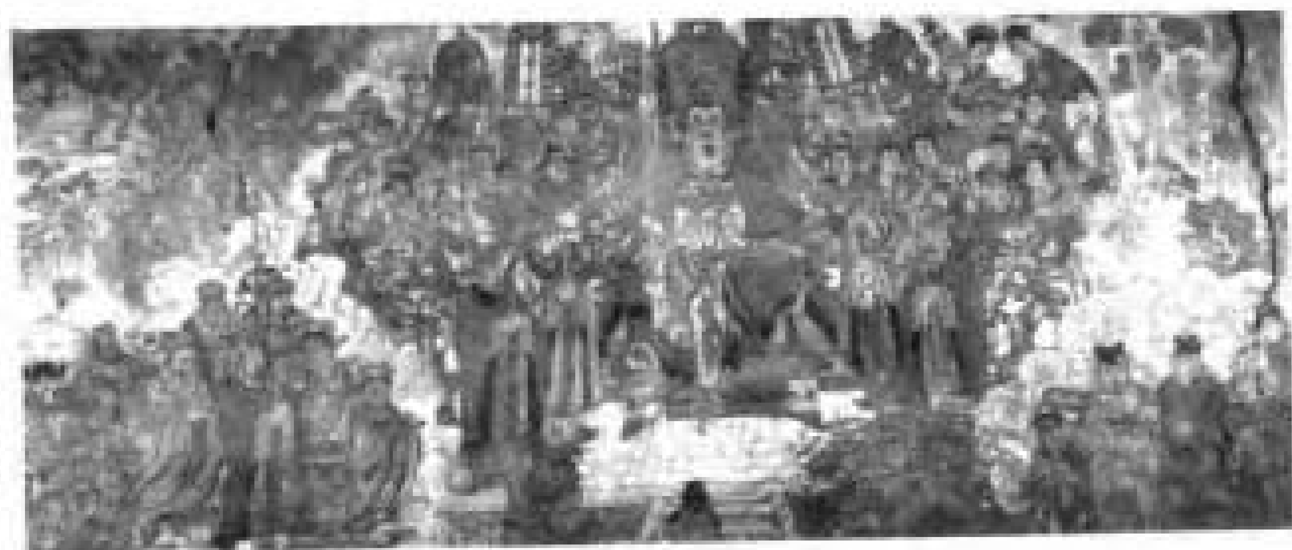


图103 《祈雨图》 327厘米×716厘米
山西省洪洞县广胜寺水神庙明应王殿西壁中部



图104　《卖鱼图》　260厘米×210厘米
山西省洪洞县广胜寺水神庙明应王殿东壁北部



图105　《杂剧图》　390厘米×312厘米
山西省洪洞县广胜寺水神庙明应王殿南壁东侧

艺术。为此，民间画家虽然也受到了文人画的影响，但在创作实践中，依然保持着民间绘画的特有的艺术特色和文化品格，这便是充实、丰满、热烈和绚丽。

历史上文人士大夫与壁画曾有过密切关系，但自宋代开始，这种关系便日见疏远了。逮至元代，肯致力壁画创作的文人士大夫就更少了，绘制壁画的工作几乎全部由民间画工来完成。正是这些来自民间的画家，通过自己艰辛的劳动满足着社会绝大多数人的精神需要。这些民间画家的名字很少见诸史册，对他们的艺术成就也少有评说，但这并没有影响他们的创作热情，因为他们知道自己的艺术属于另一个世界——一个永远充满希望、充满阳光的世界，一个人神共存的世界。随着岁月的推移，涂绘在作品中的神的灵光或许将黯淡下去，但体现在他们的作品中的人的情感、人的信念与追求将永远与时光同在，永远闪烁出不灭的光辉。

注释:

①二郎神史传有四，一为隋赵昱。宋王铚《龙城录》："赵昱，隋末拜嘉州太守。时犍为潭中有老蛟为害，昱率甲士千人，及舟另属一万人，夹江岸鼓吹，声震天地，昱乃持刀没水，顷，江水尽赤，石岸半崩，吼声如雷。昱左手持蛟首，右手持刀，奋波而出。州人顶戴，事为神明。隋末大乱，潜以隐去，不知所终。时嘉陵涨溢，水势汹然。蜀人思昱，顷之，见昱青雾中，骑白马，从数猎者，见于波面，扬鞭而过，州人争呼之。太祖文皇帝，赐封神勇大将军，庙食灌江口。昱斩蛟时，年二十六。"又《常熟县志》："隋赵昱，弃官去，不知所终。会嘉州水涨，蜀人见昱雾中乘白马越流而过，因立庙灌江，呼曰灌口二郎神。"一为李冰子。清卢文绍《群书拾补》辑《风俗通逸文》："秦昭王遣李冰为蜀郡太守，开成都两江，溉田万顷。江水有神，岁取童女二人以为妇，不然，为水灾。主者白：'出钱百万以行聘。'冰曰：'不须，吾自有女。'到时，装饰其女，当以沉江。冰径至神祠，上神座，举酒酹曰：'今得傅九族，江君大神，当见尊颜，相敬酒。'冰先投杯，但澹淡不耗。冰厉声曰：'江君相轻，当相伐耳！'拔剑，忽然不见。良久，有两苍牛斗于岸旁。有间，



冰还，流汗．谓官属曰：‘吾斗大极、当相助也，若欲知我、南向腰中正白者、我绶也。’主簿乃刺杀北面者，江神遂死。蜀人慕其气决、凡壮健者．因名冰儿。”一为邓遐。《太平御览》卷六二引《盛弘之荆州记》：“沔水隈潭极深、先有蛟为害。邓遐为襄阳太守，拔剑入水、蛟绕其足、遐自挥剑，截蛟数段、流血丹水，勇冠当时。于是后遂无蛟患。”又《古今图书集成·职方典》卷九四七：“二郎神庙、在（杭州）府城忠清里。神姓邓、讳遐……挥剑截蛟，数断而出，自是患息、乡人德之、以立祠祀之，以其尝为二郎将，故尊为二郎神。”一为杨戬。杨戬宋徽宗时宦者，陆游《老学庵笔记》有载，后在《西游记》中演绎为二郎神。《封神传》则写有杨戬助周灭殷并降服梅山七怪等。清代说唱文学中则明确了临江灌口二郎神即杨戬。

②苏轼在《传神记》中写道：“传神与相一道，欲得其人之天、法当于众中阴察之。今乃使人具衣冠坐．注视一物，彼敛容自持、岂复见其天乎？”所见与王绎颇相近。（见《苏东坡全集》后集第十二卷）

③元时佛、道两教各持势力扩大影响，彼此每为争夺田地、财产、寺院引发争端。1255年，蒙哥召集两教代表至和林辩论教理，结果佛教占了上风，蒙哥命中原断事官布智儿等与西僧那摩大师一同检查道藏伪经．并处理道士占寺争端．道士不服、不肯交割，福裕、那摩等再次上章指控、蒙哥断之曰：“释、道两路各不相妨，只欲专擅自家、遏他门户，非通论也．今先生言通门最高，秀才人言儒门第一、迭屑人奉弥失诃言得生天、达失蛮叫空谢天赐与，细思根本，皆难与佛齐。”又举手示喻，认为“佛门如掌、余皆如指”，于是判定佛高于其他诸教。1257年、忽必烈召集僧、道两教并九流名士，在开平进行佛、道第二次大辩论，结果仍是佛胜道败，按事先规定的处罚办法将参加辩论的道士十七人削发为僧、并下令焚道藏伪经四十五部，改道观为佛寺二百余处。至元十七年（1280），佛、道再起争端，仍以道教失败告结，全真道士被诛杀、劓刖、流窜者十余人，佛教趁势要求继续查焚道家伪经，释、道经过论辩，结果除《道德经》外，其余道家经典悉被判为伪经，佛教敦促朝廷下令焚经。忽必烈曰：“道家经文，传讹踵谬非一日矣、若遽焚之、其徒未必心服，彼言水火不能焚溺，可姑以是端试之。俟其不验，焚之未晚也。”于是命令道教诸派各推一人佩符入火，“自试其术”，道教正一天师张宗演在此形势前，只好承认“此皆诞妄之说。臣等入火，必为灰烬，实不敢试，但乞焚去道藏”。忽必烈于是下令除《道德经》外、余皆焚，并禁止醮祠，遣使晓谕诸路遵行。这次对道教的打击甚大，一直祸及南方道教，

后经正一道人张留孙通过太子真金向忽必烈恳请，道教中一些经典才得以免去灭顶之灾，但道教的地位经过几次斗争被大大削弱了。（参阅《至元辨伪录》）



结 语

中统元年，理学家许衡应召入仕，一聘即起，理由是“不如此则道不行”；同是理学家的刘因却“遗世独往”，不肯出仕，理由是“不如此则道不尊”。两个人在人生抉择上截然不同，但对“道”，亦即对一个古老民族在历史上建构起来的文明体系的责任感上却是完全一致的。入世是出于弘道，遁世是基于卫道，“道者，须臾不可离也”，这一点在元代这个非常的历史时期成为士人阶层的一种文化自觉。无论是入世遁世，也无论是顺逆穷达，士人阶层都恪守着共同的价值观念和做人准则，以一颗恒定的道心迎对世道的巨变。在这种行为中，我们看到了难能的执著，也看到了委实的无奈。入世弘道者尽管克尽精诚，但在复杂的现实面前，弘道只不过是一种良好愿望而已；遁世卫道者由于疏离了人事，最后所能捍卫的也只能是个人精神上的一片净土。两种人生选择所取得的实际效果，没有也不可能左右了现实的基本格局，但作为文化人，他们能做到的也只能是这些。

那是一个风雨如磐、世事难说的时代，士人阶层以一种无奈的心境徜徉于人生征程上，现实剥夺了他们匡政的权利，但却无法使他们从文化舞台上淡出，因为他们知道自己的责任与道义。当他们什么都不能做时，他们还可以思考，还可以借助清水淡墨、一方素笺托物明志和借景抒情。为此，一部元代绘画史，实际上也就是一代文化人在百年间留下的心灵史，用一种特殊的方式记录下了他们的思考与追求。元代绘画相对宋画来讲，在笔墨风范上变得轻松与写意了，但在这轻松与写意的背后，却是人生步履的艰难与沉重。但或许正是这艰难与沉重才铸就了元代绘画的文化品格——它是洒

脱的，但并不轻浮；它是简括的，但并不单薄；它少有艳丽的色彩，但却独得天地精华并折射出非此而不能显现的时代风貌。另外，它看似很容易摹学，但却占据着令后人可望而不可及的艺术制高点，使明清两代画家们由衷折服于这座高山面前。

这就是元画，这就是一代文化精英基于深切的生命体验和对真善美的执著不舍的追求留给后人的一份遗产。时光飞逝了七个世纪，这期间又经历了多少天灾人祸，但这份遗产却一直保存到今天，这本身就证明了它在民族、乃至整个人类文明史上的位置和分量。

单国强 著



中国绘画断代史丛书

明代绘画史

人民美术出版社



明 代 绘 画 史

单国强 著

人 民 美 術 出 版 社

第一章　宫廷“院体”与“浙派”

第一节　明代绘画概论

明代绘画的演变，既与延续晋唐宋元艺术传统的自律性发展有关，更和明朝政治、经济、思想、文化的变化密切关联，明王朝由盛至衰所呈现的三个历史时期，基本上也对应地成为绘画发展的早、中、晚三个时期，形成阶段性比较明显的不同表现形态。各个阶段都涌现出主盟画坛的流派、引导潮流的风格以及影响当世的名家，阶段的跨越又出现画派的消长、更迭以及诸家各派的激烈竞争，其发展总趋势可谓曲折进行，时起波澜。

一、绘画发展的三阶段

1. 早期阶段的洪武至弘治年间（1368－1505），共一百三十余年。

此时期是明王朝的创立、巩固阶段。明太祖朱元璋在夺取政权后，采取了减赋免税、修养生息等办法，较快恢复了因元末战乱而十分萧条的经济，同时也在政治、思想、文化上采取一系列措施，实行专制统治，以巩固新建的明朝政权。政治上实行中央集权的专制统治，废除中书省和丞相制，权利分归六部，六部尚书直接对皇帝负责，集中央权力于一身，为监控臣

僚的言行，设锦衣卫和镇抚司，从事侦察、逮捕、审问、判刑等活动，实行特务统治。思想上大力推行程朱理学，提倡封建礼义，实行八股取士，科举考试专取四书五经命题，只许代圣人立言，不准作自行解释。文化艺术方面也推行严酷的遏制政策，严禁恒舞酣歌，书画家创作稍不称意，即加斥责甚至杀戮，供奉内廷的赵原、盛著、周位均因不称旨而被处死，王蒙、徐贲、陈汝秩、宋燧、高启、杨基等书画家，也因各种原因先后惨遭不幸，这在历代书画家遭遇中是极为罕见的。

明成祖以后几朝皇帝基本上执行太祖定制。尤其在政治上进一步加强特务统治，成祖时增设东厂，让宦官干预政事，至宪宗时，又增设西厂，遂形成宦官专权局面。成祖时始让内阁大学士参与机要政务，宣宗后又设“内阁首辅”，权重位尊，又形成了内阁党争。君主专制统治，最终导致了大权旁落和争权夺利，政治危机四伏。其间也曾出现过几位有所作为的君主，像迁都北京、重振朝纲的明成祖、号称“仁宣之治”、主张“仁政”的仁宗、宣宗，文化艺术也藉此有所复兴。

绘画领域，为皇家服务的宫廷绘画呈现昌盛局面。明太祖承袭宋制，征召许多画家入内廷供奉，明成祖还试图建立类似宋代的翰林图画院。然基于巩固政权和不谙绘事诸原因，机构、制度均很杂乱，属于初创阶段。至宣德年间，随着社会的安定、经济的复苏和宣宗本人对绘画的酷爱，宫廷绘画得到迅速发展，画院机制日趋正规，宫廷画家的创作活动机构主要设置在仁智、武英、文华三殿，隶属的管理机构为内府的司礼监和御用监，挂名的任职机构主要是锦衣卫，授以都指挥、千户、百户、镇抚等武职官衔，然仅领俸禄，不师其职。机构制度虽远不及宋代完备，然亦行使了画院的职责。其时，宫内画家众多，名家辈出，势头一直延续到成化、弘治年间，此阶段堪称画院鼎盛时期。正德以后，画院遂日见衰微。由于明初严酷的



文化专制政策，初创时期的宫廷绘画主要沿袭元人传统，画家战战兢兢不敢越雷池半步，鼎盛时期的创作虽趋于活跃，但笼罩的阴影仍使画家不敢大胆创新，功力深厚却偏于工谨，画法多样却少见新意，其艺术成就远逊宋代。

在当时的时代背景下，也有一部分画家活动于民间，成为浪迹江湖的职业画家。他们虽受主盟画坛的"院体"画风影响，但较少皇室的直接压力和束缚，创作比较自由，创立了具有较强世俗意趣、笔墨雄劲放纵的画风，这就是由戴进奠基、吴伟确立的"浙派"绘画，成为堪与宫廷绘画相匹敌的画派，其影响一直延续到明代中期。

明代早期也有一批文人画家，初始寄希望于汉族建立的新王朝，继而失望于专制的文化统治，纷纷转为隐逸之士，以书画自娱。他们主要继承宋元的文人画传统，崇尚董巨和元四家，代表画家是以苏州为中心的杜琼、刘珏、谢缙、姚绶、沈贞吉、沈恒吉等人。这些人虽恪守传统，较少创意，却递传了文人画衣钵，为中期"吴门画派"的崛起奠定了基础，堪称"吴门前驱"。

2. 中期阶段：约正德至嘉靖年间（1506－1566），计60年时间。

武宗正德皇帝和世宗嘉靖皇帝均是沉湎声色，昏庸无道之君，宦官、权臣乘机把持朝政，东、西厂及锦衣卫的特务到处横行，政治极端黑暗，社会矛盾尖锐。统治者对意识形态领域也逐步失去了控制，程朱理学开始解体，哲学思想上出现了王守仁的"心学"，他的"存天理，灭人欲"观点，与程朱理学以伦理学为主体的本体论是相一致的，但其"致良知"、"心即理"和"知行合一"的学说，却以"心"为本体，替代了以"理"为本体，从而否定了圣人《四书》、《五经》的权威性。王学左派王畿、王艮的泰州学派哲学，进一步发展了"心即理"

的思想，提出“天理便是人欲”，强调人欲、无视天理思潮的出现，意味着理学的解体，并带来了一场思想解放运动。思想的解放也导致了文化的自由，绘画创作中的抒写心灵、突出个性的追求也日趋强烈，强调主观的文人画和图变求新的新风格遂得到很大发展。另外，未危及政权的表面呈平和资本主义萌芽的出现，促使明中期的城市经济相当发达，也有力推动了美术事业的发展。

明代中期绘画，在经济繁荣人文荟萃的苏州，涌现出一批吴门画家，他们以创新的面貌、庞大的阵容、炽盛的声势，取代“院体”、“浙派”而主盟画坛，将明代绘画推向了高峰。代表人物有号称“吴门四家”的沈周、文徵明、唐寅、仇英，其间由沈周、文徵明创立的“吴派”，成为明代最有影响的画派，传人不绝如缕，成员达百余人，中坚人物文嘉、钱谷、陆治、陈淳等均享有时名。“吴派”承继文人画传统，在拓展题材、强调主体、抒写情致和追求笔墨形式、创造多样风格等方面，都有力推进和丰富了文人画，使文人画成为时代主流。

3. 晚期阶段：约隆庆至崇祯年间（1567－1644），有70余年时间。

神宗万历皇帝，面对明中期的政治混乱、财政恐慌和人民起义，在一些有识之士的提倡下，力图通过改良的办法来改革腐朽的朝政，由内阁首辅张居正推行“一条鞭”法，一时起到了一定作用。然而，万历十年（1582）随着张居正病故，一批官僚群起而攻之，改革宣告失败。神宗遂深居后宫，纵情玩乐，荒于朝政，大权又被宦官把持。熹宗时，宦官魏忠贤专权，政治更加黑暗，大批正直官吏被斥逐、杀戮。抨击朝政的文人团体东林党亦横遭镇压。同时，边境不宁，尤其占据东北地区的满清势力日益强大，虎眈中原。崇祯即位，虽除去了魏忠贤及“阉党”，然党争依旧，朝政日非，内忧外患，民不聊生，终于



爆发了全国性的农民起义。崇祯十七年（1644年），李自成攻占北京，推翻了明王朝统治。

晚明尖锐的社会矛盾和急剧的政局变化，使思想文化领域也呈现出复杂和变异状况。思想界出现了一股人文主义思潮。源于王学左派学说的李贽，提出"童心说"，主张发展人的"自然之性"，对圣贤之书不屑一顾，提倡男女平等，反对虚伪道学，思想具有强烈的封建叛逆精神。文艺界相应掀起了一股以"情"反"理"的思潮，以徐渭、汤显祖、三袁（袁宗道、袁宏道、袁中道）为代表，文学界则有反复古主义的公安派、竟陵派，主张独抒性灵。影响到绘画领域，即出现了不少不拘成法、直抒性情、个性鲜明、风格独创的画家，如徐渭的泼墨大写意花卉、陈洪绶的夸张变形人物等。

思想文化领域冲破程朱理学和封建文化束缚所呈现的诸家争鸣和生机蓬勃局面，也给绘画界以有力影响，晚明画坛流派林立、追奇求新，复杂而又缤纷。如山水画有以董其昌为代表的"松江派"，蓝瑛所立的"武林派"，项圣谟创建的"嘉兴派"等；花鸟画中有陈淳、徐渭共创的水墨写意花卉画风；人物画有吴彬、丁云鹏、陈洪绶、崔子忠各自所创的变形人物，曾鲸吸收西法所形成的"墨骨法"等。晚明诸家无论居于正统或非正统地位，其余绪均延续到清初。

明代绘画发展既有较鲜明的阶段性，又有较繁复的多样性，画派林立，在对峙中有互融，交替中有重叠；风格繁多，既独辟蹊径，又承继传统。为把握时代的发展主脉，本文重点阐述主要画派和著名画家的艺术特色，以期勾画出明代画坛的总体轮廓。

第二节 明代宫廷绘画

一、画院的建立和兴衰

1. 永乐朝画院的初创

明太祖朱元璋建国之初，百废待举，凡事以朴实节俭为准，禁奢侈华靡。京城金陵的三殿、六宫建成，亦不施图画，而令博士熊鼎类编古人行事可为鉴戒者，书于新殿厢壁，命侍臣书《大学衍义》于厅堂走廊，并曰："前代宫室，多施绘画；予书此备朝夕观览，岂不逾丹青乎？"[①]然而，出于政治教育、树碑立传、宫殿装饰等需要，他也征召天下善画之士，入内廷供奉，绘制历代孝行图、开国创业事迹、御容、功臣像等。有的长期供事于内府，如沈希远，赵原，王仲玉，盛著，周位，陈遇，陈远等人；有的临时召入，事毕遣回，如相礼，孙文宗；也有少数画家因画御容称旨，被授官职，供奉于翰林，如沈希远被授以中书舍人，陈远授予文渊阁待诏。其时画家的隶属机构和职务官衔均未定制，管理很分散。

洪武时供奉内廷画家地位较低，赏赐不算优厚，惩罚却相当严厉。由于明太祖好用峻法，猜疑心又重，画家因不称旨而被斥、处死之事屡有发生。赵原因画历代功臣像应对失旨，被赐死；盛著初入宫时很受重视，太祖曾赞赏他的圈补古画技艺高超，特作《盛叔彰全画记》勉励，但后来他在画天界寺影壁时，因绘了水母乘龙背，不称旨而弃市被斩；周位画艺精湛，宫掖山水画壁多出其手，侍奉皇帝又十分谨慎，"太祖一日命画天下江山图于便殿壁，元素顿首曰：'臣粗能绘事，天下江



山非臣所谙，陛下东征西伐，熟知险易，请陛下规模大势，臣从中润色之。'太祖即援毫左右挥洒毕，顾元素成之。元素从殿下顿首贺曰：'陛下江山已定，臣无所措手矣。'太祖笑而颔之。"[2]其应对机敏如是，然后来为同业所忌，也卒死于谗。在此严酷的专制统治下，画家惶惶不可终日，作画多承上意，画风亦很拘谨，无甚创意。

明成祖朱棣也少谙文墨，然他已开始重视书画艺术的功用。迁都北平后，所营建的宫殿、寺观，需要大量负责装饰布置殿门宫壁、室内画屏、窗棂楣枋的艺匠，因此曾遍征天下知名画士至北京服务，其中包括画匠、裱工、木工、漆工等技艺之士，如明黄佐《翰林记》卷十九云："永乐二年始诏吏部简士之能书者，储翰林给廪禄，使进其能，用诸内阁，办文书。一时翰林善书者，有解缙之真行草，胡广之行草，滕用亨之篆、八分，沈度、王汝玉、梁潜之真，杨文定之行，皆知命当世。而三杨用事，各举所知，以相角胜。"

明成祖曾试图仿效宋代翰林书画院体制，建立明代的翰林书画院，据黄淮《皇介庵集》"阁门使郭公墓志铭"记载："太宗皇帝入正大统，海寓宁谧，朝廷穆清，机务之暇，游心词翰。既选能文能书之士，集文渊阁，发秘藏书帖，俾精其业，期在追踪古人。又欲仿近代设画院于内廷，命臣淮选端厚而善画者充其任。"后因几次亲驾北征而未能实施。然他对能书善画的入选者也作了安排，外朝华盖、谨身、文华、武英、文渊几处殿阁中，各有因艺事称旨而挂职者，翰林院、工部营缮所和文思院也有隶属者，官衔则有各殿阁待诏、营缮所丞、文思院使等，如文渊阁待诏陈远，翰林待诏滕用亨、翰林编修朱芾，工部营缮所丞郭纯等人。有的不授官而仅称供事内府、内廷供奉。其时的组织机构和职称升迁还不很完善，仍属初创阶段。

2. 宣德、成弘朝画院的鼎盛

明宣宗宣德年间，社会安定，经济繁荣，文化昌盛，人才辈出，画坛也十分活跃。宣宗朱瞻基雅好诗文书画，尤擅绘事，经常将御作书画赏赐臣下。“宣德初，上尝亲御翰墨，作春山、竹石、牧牛三图，题诗其上，以赐大学士杨荣，并赐端砚、御用笔墨，及白磁酒器、茶盅、瓦罐、香炉之类。翰林侍读陈粲尝获赐御笔竹菊图。”[3]“帝天藻飞翔，雅尚词翰，尤精于绘事，凡山水人物花竹翎毛，无不臻妙，”[4]皇帝的爱好与倡导，使明代院画日趋昌盛。宣宗以恢复两宋画院盛况为目标，除永乐时入内供奉的画家边文进、谢环、郭纯等人继续留任外，还从江浙一带广泛征召民间高手如周文靖、李在、马轼、倪端、商喜、孙隆、石锐等人，一时名家云集。供奉内廷画家除少数安排原机构外，大多隶属于仁智殿和武英殿。所授职衔也有所提高，尤其授以锦衣卫武官名衔，领薪俸而不司军职，有都指挥、指挥、千户、百户，镇抚等级别，官位都较高。

嗣后的成化朝朱见深，弘治朝朱祐樘，均擅长绘画，“宪庙、孝庙御笔，皆神像，上识以年月及宝，”[5]当时画院内名家也很多，主要有林良、吕纪、吕文英、殷善、郭诩、王谔等人。隶属和授职沿袭宣宗。院画创作题材丰富，风格多样，并形成明“院体”的时代特色，宫廷绘画遂达到鼎盛时期。

3. 正德后画院的式微

明武宗正德以后，随着朝廷的日趋腐败，以及画坛上“吴派”文人画的崛起，宫廷绘画日见衰败，至明中期后即销声匿迹。画院机构虽存，但名家寥落，大多属于滥竽充数者。由于明代画院主要靠荐举选召人才，无严格考试制度，前期时荐举循规蹈矩，若徇情滥举便加惩罚，如宣德元年边景昭受贿荐举了陆悦、刘丰两人，经检发，“悦尝为御史，以受贿发戍边。丰极刑刘成之子，专事结交时贵。文进受二人金，故荐之。”结果，边景昭被罢为民，陆、刘二人交刑部治罪，上还”命吏部



揭榜，示中外，以戒荐举之徇私者。"[6]然自正德以后，徇私荐举入院者不计其数，如正德时刘健上疏所曰："画史滥授官职者多至数百人，宁可不罢。"[7]由于宫廷画家升迁无定制，多凭君王及主管宦官的好恶授官，自宪宗朝始，出现了命中官传旨而得官的"传奉官"，"一传旨，姓名至百十人，谓之传奉官，文武僧道滥恩者以千数。"[8]以后数罢数复，正德后不可收拾，太监刘瑾专权时，文华殿书办张骏，骤擢至礼部尚书，连装潢匠役，亦授官秩；"世宗时，匠役徐杲，以营造擢官工部尚书，其属冒太仆少卿，苑马卿以下职衔者，以百数。又工匠赵奎等五十四人，亦以中官请悉授职。"[9]滥竽充数和滥授官职，使许多有真才实学的人耻与为伍，画院杰才日稀。所知稍有名气者惟正德朝朱端、万历朝吴彬、崇祯朝文震亨，但他们的取材和画风都已游离于"院体"，个人面貌也殊少新意，在画坛几乎不起影响。

二、宫廷画家的绘画创作

1. 具御用美术性质的宫廷人物画

明代宫廷人物画为政治服务，主要借助古代历史故事，宣扬武功文德，藉古人之业绩来讴歌当朝，或以示鉴戒，最流行的题材为前代知人善任的明君，高风亮节的贤达，勇武忠贞的将臣。另外，为皇室服务的帝王肖像画和宫中行乐图也颇为盛行；随着宫廷庙宇的大量兴建，道释神仙画也相当普遍。其它则是沿袭传统的题材，如传说故事，文人逸事，风俗世情等。

（1）借古颂今、寓意鉴戒的历史故事画

颂扬前期知人善任的人物画代表作有刘俊的《雪夜访普图》轴，倪端的《聘庞图》轴（均北京故宫博物院藏）。《雪夜访普图》作者刘俊是宣德时宫廷画家，官锦衣都指挥，擅画人

物，山水。此图取材于北宋开国皇帝赵匡胤雪夜拜访赵普、共商一统大业的历史故事，《宋史》“赵普传”有详细记载。作品按照史籍具体而微地表现了主要情节，便服扎巾的赵普，正拱手施礼并侃侃而谈，上首着龙袍的赵匡胤则侧脸倾身、静听主人述说，两人促膝谈心的神态捕捉得十分准确。赵普之妻门侧恭立，手托杯盘侍候；厅内银烛高照，地面铺设地毯，座前置放菜肴，门槛处安置炭盆，内温一酒壶并支上烤肉铁架，展现出深夜温酒烧肉、主妇亲侍贵客的景象，也与史书所记“设重裀地坐堂中，炽炭烧肉，普妻行酒。”一一吻合。另外，门外牵马、执伞等候的四个侍卫，已被冻得缩脖呵手捂耳朵，衬托出交谈时间之久；山石、树枝、丛竹，均白雪皑皑，透出凛冽寒气；远处高耸的山峰和溟蒙夜雾，更显出雪夜之深沉，这些细节的刻画和环境的渲染，既有力烘托了雪夜访普的紧迫性和重要性，也使情节饶有趣味。《聘庞图》作者倪端，宣德中入画院，善人物、山水、花卉各科，深受皇帝宠渥。此图取材于三国时期荆州史刘表聘请隐士庞德公的故事，见《后汉书》“庞公传”记载。画面庞公布衣草履，正耕于陇上，迎接刘表时手中还扶着锄把，形象地道明了隐居山林，躬耕以终的志向。刘表官冠衮服，衣着整肃，躬身延请，态度恭谦，透出一派诚意。此作在情节铺叙方面也很有故事性。这类题材无疑是借古喻今，旨在表彰当朝选贤任良的德政。

褒扬高风亮节的贤达，主要是指前代才华出众、品德高尚的仁人志士或名士隐逸，藉此来表露当今皇上对贤才的渴求。此类题材创作甚多，甚至连皇帝也参与其间。洪武朝有王仲玉的《陶渊明像》轴（北京故宫博物院藏），用白描手法，绘陶渊明拂袖飘然归隐的形象，风神潇洒；同朝周位亦有一幅白描《渊明逸放图》页（台北故宫博物院藏），画陶渊明酒醉后由侍童扶归的情态，他衣冠不整，步履踉跄、一副狂放不羁的仪态。



宣德朝有马轼、李在、夏芷合绘的《归去来兮图》卷（辽宁省博物馆藏）按辞的顺序，分段描绘渊明辞官归途的情景，通过乘孤舟以还、临清流赋诗、观云烟出岫、抚孤松盘桓、向征夫问路、视农人春耕、见稚子候门等画面，表现了他怡情自然山川、向往田园生活的志向，以及不为五斗米折腰的清高脱俗品格。宣宗朱瞻基也亲自画了一幅《武侯高卧图》卷（北京故宫博物院藏），表现出诸葛亮隐居卧龙岗时，高卧不起、抱膝长啸的行径，突出他沉缅山林之中、放浪形骸之外的高士风度。

表彰勇武忠贞的将臣，则寓有勉励臣民仿效古人竭尽臣节、建功立业之意。存世代表作有商喜的《关羽擒将图》轴（北京故宫博物院藏），此图描绘三国蜀将关羽水淹七军、活捉庞德、高阜审讯的故事。关羽气宇轩昂，正气凛然，被擒庞德虽丢盔卸甲、赤身露体地被绑柱上，却依然扭动身躯挣扎，咬牙切齿，不甘屈服。情节富戏剧冲突，人物个性鲜明，尤其勇武威严的关羽仪姿，树立了世人心中的英雄形象，极具典型性。另外还有南薰殿历代贤臣像中出自明代宫廷画家之手的文武将臣像，如汉代周亚夫，宋代岳飞等巨幅立轴，亦具诲训之义。

（2）记录宫廷生活的帝后肖像画及宫中行乐图

帝后肖像画主要用于留影、记念、奉祀，宫中行乐图着重反映宫廷生活，两者都直接为皇室需要服务。

帝后肖像画自古以来已形成一定法则，即要显示出帝王超群不凡的相貌，至高无上的地位，以及威慑天下的气势。因此，这些图像虽也遵循肖像画写真传神的原则，但总带有一定的美化甚至神化成分。明代帝后朝服像，即呈现较多的程式化因素，其共同特征是：多为绢地彩绘的巨幅立轴，以显示宏大气势；均作正面坐像，姿态端严，衣冠整肃，表明显赫的地位和威严的气宇；笔法工整，设色华丽，具有皇家豪华富贵的气派。其中后妃像更多美化和概念化色彩，一般均容貌端丽，仪态娴

静、服饰繁缛、气度华贵。帝王在具非凡气质的共性之中多少透出一些个性，有些肖像还呈较强写实性。如《明成祖坐像》轴，体格魁伟，长髯飘然，颧颊隆起，双目炯炯，更多武略之气宇，与文献记载的伟躯、美髯、隆准、重瞳等体貌特征，均相吻合；《明宣宗坐像》轴，体态壮实，面相丰润，虬髯短须，气度弘阔英武，与存世其它作品中的宣宗形象完全一致。

帝王行乐图既反映皇帝宫廷生活，又兼具帝王肖像画性质。由于展现一定的生活情景，旨在抒写生活情趣，因此，手法比较写实，具一定情节性，帝王形象也较为活跃生动。其折射现实的历史价值较高。存世的主要是宣宗时期作品，按题材可分为行乐、出猎两类。行乐图中，商喜《宣宗行乐图》轴（北京故宫博物院藏）堪称巨构杰作，图绘宣宗春日郊游行乐情景，宣宗的体貌与朝服像毫无二致，写实性强，其它物象的描绘也具体细致，如侍候皇帝狩猎、娱乐的随从，均是净面无须的内侍太监；展现的自然环境，宛如文献所述的南苑。作品从人物的形象、服饰、器物、环境、场面，都再现了历史原貌，留下了十分珍贵的形象资料。类似的行乐图尚有佚名的《宣宗宫中行乐图》卷（北京故宫博物院藏），描绘宣宗在御园观赏各种体育竞技表演，包括射箭、蹴踘、马球、捶丸、投壶等项目，具体细致，有重要历史价值。

出猎图在娱乐之中兼具习武因素，为另一类型的行乐图。存世有明人《宣宗射猎图》轴（北京故宫博物院藏），绘宣宗单骑出猎在荒原上；周全《射猎图》轴（台北故宫博物院藏），表现宣宗弯弓射雉鸡，场面均很简略，情节却颇生动，神态刻画尤其精细，具一定艺术水平。

（3）反映臣僚活动的记实性人物画

明代宫廷画家表现社会现实生活的人物画不太多，然反映臣僚聚会的雅集图却盛极一时，留下了当时传为美谈的重要史



实。存世的有谢环《杏园雅集图》卷，吕纪、吕文英合作之《竹园寿集图》卷，明人《五同会图》卷等。

《杏园雅集图》卷（镇江市博物馆藏）作者谢环，永乐时召入宫廷，宣德朝倍受恩宠，屡受赐御制诗文、图画、金币等，又依次授以锦衣卫百户、千户、指挥等职。他与朝廷重臣的友谊也很深厚，经常图文往酬。正统二年（1437）春三月朔，内阁大臣"三杨"（杨士奇、杨荣、杨溥）等人在杨荣府邸杏园聚会，谢环亦被邀请。雅集之余，遂请谢环绘《杏园雅集图》以纪。作品不仅真实地描绘了与会者的不同年龄、外貌特征和官位服饰，使人物具有肖像画性质，还按官阶组合和定位，鲜明地表达了各人的身份和地位，改变了以往雅集图着重渲染雅集气氛和文人意识，不甚注意人物形貌刻画的格式，创造了明代雅集图的新样式，其雅趣虽显不足，真实性却很强，具重要历史价值。

继之而起的诸多官宦雅集图，均仿《杏园雅集图》样式，突出表现人物体貌、官位和气质。如《竹园寿集图》卷（北京故宫博物院藏）描绘弘治年间诸臣僚，为祝贺吏部尚书屠滽、户部尚书周经、御史侣锺三人六十寿辰，同至周经府邸竹园宴饮庆寿的史实，无论布局、组合、方位、动态都仿《杏》图，连工笔重彩的画法也相仿佛，诚如后纸吴宽"竹园寿集序"所指出的："善绘事者为锦衣二吕君，屠公援宣德初馆阁诸老杏园雅集故事曰：'昔有图，此独不可图乎？'二公欣然模写，各极其态。"另幅无款的《五同会图像》卷（北京故宫博物院藏），绘吴宽、李杰、王鏊、陈璚、吴洪五位官员兼学者的聚会情景，其格式也似《杏》图。这类以肖像为主的雅集图，堪称明代的新创。

（4）承袭传统题材的人物画

此类题材包括佛道神仙、传说故事、风俗世情、文人逸事

等，主要供装饰和观赏用，内容虽少新意，风格却较多样。

佛道神仙图的存世代表作有李在的《琴高乘鲤图》轴（北京故宫博物院藏），取材于战国神话传说，即琴高入涿水取龙子，按约期从水中乘鲤鱼跃出；黄济《励剑图》轴（北京故宫博物院藏），画八仙之一李铁拐磨剑吐气形象；刘俊《刘海蟾图》轴（石家庄市文管会藏），按"刘海戏金蟾"民间传说，绘刘海蟾手托金蟾飘然过海情景。作品场景富神奇色彩，诸仙形象却颇带世俗气息。

传说故事画有朱端的《弘农度虎图》轴（北京故宫博物院藏），取材于东汉时弘农太守刘昆以斐然的政绩，驱使祸害地方的猛虎自动离境的故事；周文靖《圯上授书图》页（台北故宫博物院藏）表现秦末张良圯上为老人著履、得授兵书的历史故事。作品均富较强情节性，足供观赏。

风俗世情画有仿传统的货郎图，如计盛《货郎图》轴；应时的节令画如朱见深《岁朝佳兆图》轴（北京故宫博物院藏）；类似风格画的渔樵图如倪端的《捕鱼图》轴（台北故宫博物院藏）等。这些作品虽绘世俗生活，却少现实性，多承袭传统。

文人逸事图有周文靖的《雪夜访戴图》轴，《茂叔爱莲图》轴（均台北故宫博物院藏）等。其中朱见深的《一团和气图》虽以前代文人轶闻虎溪三笑为题材，却以类似漫画的手法，绘三人合为一体的形象，呈圆球构图，相视而笑，宪宗朱见深还题赞引申出一心无二、同心同德建功立业的道理，以警俗励世，其表现手法独具匠心，颇富创意。

2. 继承两宋"院体"风格的宫廷山水画

明代宫廷山水画，随着画院制度的变迁，呈现较显明的阶段性，分为初创和鼎盛两时期。

（1）承元人余绪的明初宫廷山水

明初，应征入宫的画家多由元入明，元代盛行的文人画对



他们的影响很大，并带入明初画院。如赵原、盛著、郭纯、朱芾、卓迪等人，多宗法元四家、盛懋，并上追五代董、巨。赵原存世作有《临董源夏山读书图》轴，《合溪草堂图》轴（上海博物馆藏），均宗董源；盛著的《秋江独钓图》页（台北故宫博物院藏）极似其叔盛懋画风；郭纯的《赤壁图》轴（首都博物馆藏）在盛懋画法中兼具北宋李、郭树石法；卓迪的《修褉图》卷亦主宗元人。

北宋李、郭山水派系在元代占一席之地，故明初宫内也有追随者，如茹洪、郭纯。而元代销声匿迹的南宋马、夏山水，在明初却遭排斥，明成祖即“辄斥之曰：是残山剩水，宋僻安之物也，何取焉。”[9]

（2）融两宋风格于一体的明代“院体”山水

宣德至弘治画院鼎盛时期，一大批江浙地区擅长南宋马、夏画法的画家进入画院，如戴进、倪端、王谔等，他们技艺精湛，遂使南宋“院体”画风很快得以传布和流行。同时北宋李、郭流派也获进一步拓展，如马轼、朱端等。进而形成融南、北宋于一体的明代“院体”山水画风，代表画家为李在。

王谔是弘治、正德年间画家，山水主宗马远，风格酷似，孝宗称赞曰：“王谔，今之马远也。”[10]存世的《江阁远眺图》轴（北京故宫博物院藏），对角线的构图、虚实相生的境界、精严的结构造型、劲健的用笔、洗练的大斧劈皴、浓淡有致的墨色，均深得马远遗韵。

朱端是正德年间画家，风格接近北宋郭熙，如《烟江远眺图》轴（北京故宫博物院藏），全景山水兼具三远（高远、深远、平远），呈李、郭派气势。蟹爪树枝、嶒嵯山石，劲利笔锋、精细勾染，更带郭熙体貌。他堪称宫廷山水画家中主宗李、郭的代表。

李在则兼宗南、北山水，明何乔远《闽书》评其“细润者

宗郭熙，豪放者宗夏圭、马远。”《阔渚晴峰图》轴（北京故宫博物院藏）即极似郭熙，至被挖去原款添上“郭熙”名款而冒充宋画。《圯上授书图》页（台北故宫博物院藏）作特写取景，运大斧劈皴，施折芦描，又近似马远。《山水》轴（北京故宫博物院藏）则融南、北宋于一炉，高远的景致、突兀的山势、蟹爪的树枝，具郭熙体貌，粗壮的用笔、劲健的皴法，又取自马远。这种融合趋势，在诸多宫廷画家山水中均可窥见，然两者结合尚未显成熟，故新意不足。

3. 丰姿多采的宫廷花鸟画

明代宫廷花鸟画的艺术成就最引人注目，不仅形成多种风格样式，还对后世产生较大影响，代表画家有边景昭、孙隆、林良、吕纪。

（1）边景昭的工笔重彩花鸟

边景昭是永乐、宣德时画家，任武英殿待诏，工花鸟，主要继承宋代“院体”传统，宗黄筌的工笔写生法，并有一定新创。其花鸟，精微而不失于工板，优美而不流于柔媚，在工谨妍丽之中传达出雍容浑朴的气质，被誉为“当代边鸾”。

存世代表作有《三友百禽图》轴（台北故宫博物院藏），以松、竹、梅为背景，布置各类禽鸟百兽，隐喻百官朝拜天子，呈现顺承天意之象，属吉祥瑞应装饰画。画面百禽刻画细致入微，品类一一可辨，情态又生动活泼；松竹梅则较洗练，用笔亦劲健，并以水墨为主，使全幅在艳丽之中兼具清雅之韵。《竹鹤图》轴（北京故宫博物院藏）所绘内容亦具君子长寿寓意，一对白鹤的体态、表情刻画精细，白色的羽毛、红色的丹顶，以及墨色的长颈、短尾、高足，均勾染细致，色彩的强烈对比更衬出仙鹤之洁白绚烂。背景翠竹、清泉、坡堤则运水墨法，勾勒后用浓淡墨色略加晕染，突出环境的宁静幽雅，作品将鲜丽与清雅结合得十分和谐，其格调已迥异于富贵华丽的宋代



“院体”。

边景昭创立的花鸟画风，在当时已蔚成一派，追随者有儿子边楚善、楚芳，女婿张志信，外甥俞存胜，以及邓文明、罗绩、刘琦、卢朝阳等人。宣宗朱瞻基的诸多御笔花鸟亦仿边氏之风，如《花下狸奴图》、《猿戏图》、《三羊开泰图》、《壶中富贵图》、《子母鸡图》（均台北故宫博物院藏）等。正德三年张世通在《宣德宝绘》册（台北故宫博物院藏）后跋中即曰：“国初边景昭有八节长春之景，当时御笔亦多仿其意，于令节赐大臣。”弘治年间自立门户的吕纪，最初花鸟亦从边氏工笔重彩一路起步，可见边氏影响之久远。

（2）孙隆的设色没骨花鸟

孙隆在宣德年间入宫供奉，后任新安知府。“画翎毛草虫，全以彩色渲染，得徐崇嗣、赵昌没骨图法，饶有生趣。”[①]他的设色没骨法，既渊源于徐崇嗣、赵昌，又吸收了南宋梁楷、法常的水墨写意法和元代王渊、张中的设色写意法，遂形成了墨色相兼、没骨写意的新画风，在宫廷花鸟画中自成一派。

孙隆运用没骨法，还富有多种变化，或侧重用墨，或主要敷色，或纯作写意，或兼施勾勒，然都具野逸之趣。如《芙蓉游鹅图》轴（北京故宫博物院藏），以设色没骨法为主，芙蓉湖石施以阔笔写意，游鹅在没骨中稍加勾勒，工写结合，饶有生趣。《雪禽梅竹图》轴（北京故宫博物院藏）以水墨写意法为主，略施淡彩，天空用花青人墨晕染，留白呈积雪，梅枝作粗笔勾皴，山石坡陀施泼墨法，白鹅则依仗暗色背景显出轮廓，略加勾勒。这种写意兼没骨法的画法，也有别于一般水墨写意画而自具特色。《花鸟草虫图》卷（吉林省博物馆藏）则多种画法兼用，所绘瓜鼠、紫茄、莱菔、鹡鸰、秋荷、青蛙、睡莲，均根据对象的形态、质感和秉性施以笔墨，或工或写，或勾或染，呈现出精细、简练、艳丽、淡雅等不同意韵。《花

鸟草虫图》册（上海博物馆藏），画法、情趣与此图相近，可见这是孙隆的典型风格。

孙隆的设色没骨花鸟画法，在徐崇嗣创立后绝响已达数百年，他进行改进发展，很快在画院内流行，还影响到后世文人画。宣宗朱瞻基的若干花鸟即与之相似，如《瓜鼠图》卷、《莲浦图》卷（均北京故宫博物院藏），与孙隆十分接近。宣德时宫廷画家朱佐，所绘《花鸟六段》卷（北京故宫博物院藏）也深受孙隆熏陶。弘治年间郭诩，所作花鸟亦用没骨法，如《青蛙草蝶图》卷（上海博物馆藏），只是笔墨更为放纵。著名花鸟画大家林良和吕纪，在水墨中融以淡色，也吸取了孙隆之长。

（3）林良的水墨写意花鸟

林良是成化、弘治年间宫廷画家，官锦衣指挥，所作花鸟有工笔设色和水墨写意两种，而以水墨画著称，并自成一派。他的画法源自宋代“院体”，但更多吸收南宋放纵简括的画风，也受劲健狂逸的“浙派”一定影响，还兼融草书。取材多为雄健壮阔或天趣盎然的自然物象，如苍鹰、芦雁、寒鸦、麻雀、雉鸡、喜鹊等禽鸟，以及苍松、古树、芦荻、灌丛等野生草木。以遒劲纵逸、气势雄阔的笔墨，来表现富勇猛、野逸之趣的生物，两者结合恰当完美，生动传神。如明姜绍书《无声诗史》所曰：“取水墨为烟波出没，凫雁嚵唼容与之态，颇见清远。运笔遒上，有类草书，能令观者动色。”然而，他的水墨写意，亦非逸笔草草，不求形似，所绘物象的造型仍很准确，类属品种一一可辨；在一抹阔笔之中，也时时补以较细的勾勒，以呈现结构。因此，他的写意花鸟，迅捷而不失沉稳，纵放之中寓法度，求神韵亦不离形似，野逸而不入粗俗，故得以在画院内流行。

林良的存世作品以水墨写意居多，代表作品有《双鹰图》



轴、《松鹤图》轴（均广东省博物馆藏），《芦雁图》轴、《灌木集禽图》卷（均北京故宫博物院藏）等。这些画中，禽鸟一般都用劲笔重墨勾画出结构轮廓，间以淡墨渲染，显得形体坚实，羽翼丰满，真实而又生动。树石背景多用润笔泼墨勾皴点染，自由飞动，粗简泼辣。这种粗中有细、放而有度、劲健中含工秀、气势雄强又各具秉性的画风，反映了他的典型面貌。

林良的花鸟在当时就自成一派，宗其法者有儿子林郊，学生邵节，以及瞿杲、刘巢云等人。吕纪初学花鸟亦仿林良，其名未显时，“凡纪所作，多假书良名。”[1]

（4）吕纪的工写相兼花鸟

吕纪是弘治年间宫廷画家，官至锦衣指挥。明徐沁《明画录》评他的花鸟“初学边景昭，后摹仿唐宋诸家，始臻其妙。”综合有关记载，他入宫前主宗边景昭的工笔重彩花鸟，至画院初曾仿效林良的水墨写意法，后临摹唐宋名画，遂形成自身风格。作品有粗细两种面貌，而以工笔设色法著称。所绘多为凤、鹤、孔雀、鸳鸯之类色泽斑斓的珍禽，作精细勾勒和艳色晕染，背景则衬以悬崖古木、坡岸巨石，滩渚流泉等壮景，并施以雄健笔法和淋漓水墨。绚丽与清雅、华贵与野逸有机地融为一体，工笔和写意、色彩和水墨和谐地结合，使作品在精丽之中别具雄阔气势，创立了新的体格，有“独步当代”之誉。

吕纪的工笔设色花鸟画代表作，有《桂菊山禽图》轴（北京故宫博物院藏），山禽、花卉勾勒精细，形体准确，敷色鲜丽，树干、湖石用笔劲健，皴染粗犷，墨色浓重。粗细结合，笔工而文，色缛而雅，反映了他的典型风格。《秋鹭芙蓉图》轴，《秋渚水禽图》轴（均台北故宫博物院藏）亦属于工整一路花鸟。

吕纪另一路水墨写意画，在简练奔放中，亦时见精细的勾勒和严谨的造型，放逸而不离法度，形与神、质与势兼备。如

《残荷鹰鹭图》轴（北京故宫博物院藏），泼墨点染的荷叶中，用几条淡柔的线条细细勾出叶筋和轮廓，于随意中见规整；粗笔浓墨纷披的芦塘中，以白描细线画出惊逃的鹭鸶，粗细对比强烈。这是在写意中融工整的画法，类似风格还有《鹰鹊图》轴（北京故宫博物院藏），《寒雪山鸡图》轴（台北故宫博物院藏）等。

吕纪的花鸟画风，追随者甚多，侄吕高、吕棠、吕远七，甥叶双石，学生肖增、刘俊、陆镒、胡镇，均师事之，郑石、殷善、殷偕、殷宏亦宗其法。其呈现的工笔和写意融合趋向，对后世亦有一定启迪，周之冕的"钩花点叶"体，即是文人画中的工写结合派。

三、宫廷绘画的艺术特色

历代宫廷绘画作为"御用美术"，都带有明显的政教功能，并适应帝王的好尚，明代宫廷绘画也不例外。在明朝特定的政治、经济、思想、文化背景制约下，"院画"的题材内容和"院体"的风格样式，也显现出不同于前期的时代特色。具体说来，人物画强调宣教功能，富故事情节，画风多样而少新创；山水画兼取南宋马、夏和北宋李、郭，呈南、北宋融合趋向；花鸟画承绪黄筌、徐崇嗣、崔白及宋元水墨花鸟画等不同流派，在工笔重彩、设色没骨、水墨写意等画法上都有所创新变格。概括而言，艺术内容具有更鲜明的为政治教化、宫廷装饰、帝王所好服务的御用美术性质，艺术形式则是带平民性格的贵族品味。

1. 鲜明的御用美术性质

明初建立的高度集权的专制政治制度和严厉的文化箝制政策，同样贯彻于宫廷画院之中，数位画家因应对失旨而被杀



的残酷现实，使宫廷画家惊若寒蝉，作画多承上意。以后数代君王在政策上虽有所宽松，但服从皇室需要的创作主旨并没有多少改变，无论是人物、山水、花鸟，体现在题材、内容、主题上，都呈现出为宫廷文化服务的主要倾向。

人物画为政教服务的特征最为明显，历史故事以前朝的明君、名臣、贤士为主，反映了明初朝廷选贤任良的治政需要。朱元璋在建国前，就重视选用贤才，"令有司每岁举贤才及武勇谋略、通晓天文之士，其有兼通书律，吏亦得荐举，得贤者赏，滥举及蔽贤者罚。"[13]建立明王朝后，在恢复科举同时，依然注重荐举，洪武七年甲寅（1374）二月，特意下诏谕中书省："朕设科举，求天下贤才以资任用。今所司多取文词，及试用之，不能措诸行事者甚众。朕以实心求贤，而天下以虚文应之，其非所以称朕意也。其暂罢天下科举。有司察举贤才，必以德行为本，文艺次之。""夏四月，即命吏部访求天下贤才。"[14]至仁宣时期，政权稳固，经济繁荣，社会安定，史书誉为"仁宣致治"，其朝政清明的重要原因之一也是实施了选贤任良政策。如仁宗"停罢采办，平反冤狱。"宣宗"法祖重农，赈荒惩贪。"均积极推行仁政；宣宗更重视任用贤才，赞扬古代帝王行"巡狩之礼。""诚能体帝王之心，选贤任良，不患不振。"评议历代君王之失，"宋之君，诚失之弱。将帅虽才，亦不得展，盖为小人所坏。大抵宋之亡，柄用小人之过也。"[15]于是在仁宣朝时，确出现了像"三杨"（杨士奇、杨荣、杨溥）这样的贤能大臣。这些治政措施，反映在画院创作中，就必然涌现出一批讴歌仁政、求贤的作品，借历史来隐喻当朝。

人物画中的帝王肖像，也明显体现统治者的意愿。以明太祖朱元璋的御容为例，存世的真容和疑像两类，均属于非写实的肖像。"真容"紫面虬须，体貌丰伟，气质雍容大度，是加以理想化的相貌，陆容在《椒园杂记》中曾记载："高祖尝集

画工传写御容，多不称旨。有笔意逼真者，自以为必见赏，及进览，亦然。一工探知上意，稍于形似之外加穆穆之容以进，上览之甚喜，仍命传数本以赐诸王。盖上之意有在，他工不能知也。”所谓“上之意”，就是在形似之基础上再加“穆穆之容”，成为理想化的君主相貌。另一类“疑像”却又十分丑陋，鼻梁高隆，山根下陷，颧骨突起，下颏凸出，满脸黑痣，丹凤眼睛，柳叶眉毛，相貌非常怪异，俗称为“猪相”，此类肖像存世更多，显然亦非真容。张翰《松窗梦语》记：“余为南司空，入武英殿，得瞻仰二祖之容。太祖之容眉秀目炬，鼻直唇长，面如满月，须不盈尺，与民间所传奇异之像大不类。相传太祖图像时，杀数人，后一人得免，意者，民间所传即后一人所写，未可知也。”这段记载即证明奇异之像不是太祖真实相貌，然而却是得到他认可的。为什么要画这类丑化自己的御容呢？这就与朱元璋的个人性格有很大关系。据有关文献分析，一是基于太祖好疑的本性，明谈迁《枣林杂俎逸兴》曾记：“太祖好微行，察外事，恐人识其貌，其赐诸王侯御容一（种），盖疑像也。”一是出于朱元璋起事的需要，即他有意制造出一种奇异之像，五官象征五岳朝天，黑痣代表七十二煞，猪相表明是“猪龙形”，藉此来鼓动民心，成就大业。无论是何种原因，此类疑像完全是按照朱元璋的主观意愿臆造出来的，这在历代帝王像中是绝无仅有的。

明代宫廷花鸟画的兴盛和风格的多样化，也与皇室的需要和帝王的爱好关系密切。花卉翎毛所具备的丰富色彩变化和强烈装饰性，十分适合装点宫室，并与雕梁画栋的宫殿建筑相协调。同时花鸟题材所寓有的象征意义，尤其是富贵、吉祥、喜庆的比兴，也非常符合皇家的生活意趣。因此，花鸟画在院画中总是显得成就斐然。明代院画更注重具“庙堂”富贵气的花鸟画创作，如永乐年间边文进的《三友百禽图》轴（台北故



宫博物院藏)、弘治年间吕纪的《桂菊山禽图》轴(故宫博物院藏),笔法工细,色彩斑烂,风格华美,格调富贵,深具"庙堂之美"。即使一些写意花鸟画作,也多寓祥瑞、吉庆之意,如林良笔下的、鹰、鹤、雁、鹊、鹭鸶、八哥等,都是禽兽中具有灵性的祥瑞之物。以雁为例,古代称雁有四德,即信礼节智;雁作为候鸟定时往来,成为吉凶的预兆;雁随太阳,亦象征臣归君之象,故《芦雁图》不仅是表现鸿雁栖止的自然天性,也寓有吉祥物之意。明代皇帝也十分推崇这些带有富贵气和寓意性的花鸟画,明宣宗朱瞻基所绘《瓜鼠图》卷,瓜代表多子,鼠属于子神,画意即祈求多子多孙;《万年松图》卷(辽宁省博物馆藏),是为其母祝寿之用,寓长寿之意;《三羊开泰图》轴(台北故宫博物院藏),更是明显的吉祥题材;边景昭画八哥与月季,谓"八节长春"之景,极具喜庆吉祥含意,"当时御笔亦多仿其意,于令节赐大臣。"[⑩] 明代几位善画的皇帝及宗室,也多有花鸟画之作,如宣宗御笔有山水、人物、花果、翎毛、草虫、曾御制招隐歌及翎毛二十四幅,赐祭酒贝泰;御制寿星图、秋香梅竹二图、文禽飞熊春霁、鱼游春水图赐夏原吉;画蟾赐杨溥、绘黑猿图赐杨荣[⑪],其间以花鸟居多。宪宗、孝宗朝,因两帝善画,"宗室中善写佛像及金瓶、金盘、牡丹、兰、菊、梅、竹之类,旧家多有珍藏者。"[⑫] 他们创作的花鸟画,面貌也很多样,如宣宗既学边景昭的工笔重彩法,也请教孙隆的设色没骨法。皇帝的旨趣对宫廷绘画的发展方向起着决定作用,明代宫廷花鸟画的特别兴盛也成了必然趋势。

2. 平民化的贵族品味

明代宫廷绘画在艺术内容上较之前朝院画带有更鲜明的御用美术性质,在艺术形式或意趣上却并不一味贵族化,而是带有强烈的平民化色彩。这与明王朝统治者的艺术品味有很大关系。

创立明王朝的开国皇帝朱元璋，出身草民，文化水平不高，在建立新政权过程中，虽逐渐接纳了文化素养较高的地主乡绅和知识阶层，但其农民的性格基本没有改变，仍以务实为重，不甚关注绘事。虽亦征召天下画士入内廷供奉，但人数不多；创作中强调实用性和技巧性，并发展而成繁缛的装饰性。如所绘御容，背景的宝座、地毯画满繁复、细密的装饰纹样，这在前代帝王肖像中是从未见过的，这种细致的装饰手法，当取自宋元的民间职业画师传统，而与南宋院画精致而又简练的画风有所不同。对传统的这种取向，反映了明太祖平民化的艺术品味。

明成祖以武功夺得帝位，也少谙文墨，执政时以武事为先，经常领军亲征，以至试图建立的翰林图画院亦因数次出征而作罢。在艺术品味上也喜欢雄峻、浑厚、茂密、活泼的风格意趣。画史记载他喜爱沈度的书法、郭纯的山水、上官伯达和边景昭的花鸟，明叶盛《水东日记》载："范启东言，长陵于书独重云间沈度，于画最爱永嘉郭文通。以度书丰腴温润，郭山水布置茂密故也。有言夏圭、马远者，辄斥之曰：是残山剩水，宋僻安之物也，何取焉。"成祖独重的书法家沈度，即"馆阁体"创始者，其丰腴温润的书风，有别于文人士大夫的"清劲"一路书法，以后遂发展而成"颜体赵面"、"黑大光圆"的典型馆阁体；朱棣最爱的山水画家郭纯，画法以"布置茂密"见长，具体面貌从存世孤本《赤壁图》轴（首都博物馆藏）中可窥知一、二，此幅青绿山水布局繁密严整，笔法精细劲锐，树石近似北宋李成、郭熙，整体风范确以"茂密"见胜，并具北宋山水的雄劲之势，而有别于南宋院体的简洁空灵之"一角之景"。花鸟画方面，成祖赞赏上官伯达的《百鸟朝凤图》，并欲授以官职，此图现已佚，从画题可知亦属"布置茂密"一路，形象也必然生动活泼。同朝边景昭在永乐十一年（1413）所作

《三友百禽图》轴（台北故宫博物院藏）尚存世，可具体了解永乐朝宫廷花鸟画的流行风格，此图内容具鲜明的吉祥寓意，形式上也工整精细，不仅百禽造型准确，而且通过姿态的变化和呼应组成饶有意趣的"情节"；布置上百鸟与松竹梅相互参差，疏疏落落地占满全幅，也堪称"茂密"，并具一定装饰性。可见，明成祖所喜爱的书法、山水、花鸟，其共同点是茂密、活泼和大气，这种意趣既反映了他以武功坐天下的君王气度，也透出其偏爱民间艺术活泼、生动、繁密、装饰等因素的平民品味。

画院鼎盛的宣宗时期，平民化的帝王品味获得全面拓展，还取得前所未有的成绩，并一直持续到成化时期。宣宗本人的画风最具典型性，他的花鸟如《戏猿图》轴、《三羊开泰图》轴（均台北故宫博物院藏），风格均比较朴实，以水墨为主的画法工中带拙，简逸而不离规矩，描绘技法与南宋民间禅画家牧溪的水墨简率花鸟颇为接近，而与宋代院体花鸟富丽精工的纯粹贵族品味大相异趣；另幅《瓜鼠图》卷（台北故宫博物院藏）所运没骨法挥洒如草书，物象简逸传神，极似当朝孙隆之花鸟，其中随兴而至、自由点染的技法，也源自民间艺术。宣宗所作人物画如《武侯高卧图》卷（故宫博物院藏），题材取自当时流行的通俗小说《三国演义》，画法亦洗练放逸，尤其流畅而疏朗的衣纹线条，极似牧溪的《白衣观音图》轴，其平民品味同样很明显。嗣后善画的宪宗朱见深，亦承绪这一审美倾向，着意追求民俗趣味，如他创作的一幅人物画《一团和气图》轴（故宫博物院藏），衍变"虎溪三笑"故事，主人公陶渊明、陆修静、惠远分别代表儒、道、释三家，三人相抱组成一个大圆圈，形象可分可合，以此寓意精诚团结、同心同德。这种拼合形象的装饰技巧以及类似漫画式的教谕手法，都带有极强的民间艺术特色。另一幅《岁朝佳兆图》轴（北京故宫博物院藏）

绘钟馗在新岁执如意、送柏柿至人间，又有蝙蝠相随，隐喻“百事如意”和“福到”，用笔劲健有力，粗细顿挫，类似戴进的“钉头鼠尾描”，作品的取材、立意和豪放画法，也都充满民俗趣味。

在宣宗、宪宗等皇帝艺术取向的影响下，宣德至成化年间的宫廷绘画也流溢出平民品味。人物画中流行民众所喜爱的三国故事、神话传说等通俗题材；画面重视情节的铺叙和细节的刻画，具有耐看性；画法偏重写实，又有较多变化，力求使笔墨服从于内容，这些都透出较浓郁的民间美术特色。代表作品有商喜的《关羽擒将图》轴、倪端的《聘庞图》轴、刘俊的《雪夜访普图》轴、黄济的《励剑图》轴（均故宫博物院藏）等。花鸟画方面，出现了孙隆的设色没骨法和林良的水墨写意法，风格均趋于简率、自由、迅疾、奔放，其意趣也多与民间艺术相通。山水画以李在为代表，他兼宗北宋李郭和南宋马夏，取北宋全景式大山大水的构图，运以南宋粗壮、劲健的笔墨，创造出山脉夸张扭转、充满跃动气势的景致，其强劲、豪放的格调亦类似于花鸟画。

第三节　戴进、吴伟和“浙派”

一、“浙派”、“江夏派”、“院体”之间的关系

明代画院鼎盛之时，院外崛起由戴进创始的“浙派”和吴伟建立的“江夏派”，与“院体”并峙画坛。明代“院体”、“浙派”、“江夏派”三者既有着十分密切的亲源关系，又呈现出各自的流派特色，他们共同构成了明代前期绘画主宗南宋的艺术



潮流，又在不同方面作出了建树。

戴进籍贯浙江钱塘（今杭州），后世定其为"浙派"创始人，首见明末董其昌《画禅室随笔》："国朝名士仅戴文进为武林人，已有浙派之目。"吴伟籍贯江夏（今湖北武昌），并非浙人，故画史另称其为"江夏派"。其实，戴进和吴伟的画风呈一脉相承关系，自明中期以后，画史已将戴、吴联系在一起。如嘉靖年间李开先在《中麓画品》中曰："小仙其源出于文进。"至明末"浙派"之目出现，即将吴伟归并此派，如明初王翚《清晖画跋》曰："洎乎近世，风趋益下，习俗愈卑，而支流之说起，文进、小仙以来，而浙派不可易矣。"

"浙派"与"院体"宫廷绘画，则显同源异流关系。"浙派"主将戴进和吴伟，都曾一度入宫，成为画院画家，后因不同原因而离开，成为浪迹江湖的职业画家，然在传统渊源上却与"院体"相同，即均主宗南宋"院体"一路。马、夏的边角之景、劲健之笔、淋漓水墨、斧劈皴、拖枝松等形式特征，在"浙派"和明代"院体"作品中随处可见，故有些画史亦将戴进等人作品称为"院体画"。然而，两派由于各自所属画家的身份、地位、经历不同，所追求的艺术格调、审美情趣亦迥异，运用的笔墨技巧和形成的风格面貌也有所区别。具体而言，首先是题材内容和格调情趣不同，"浙派"大多数是职业画家，浪迹四海，以卖画为生。他们比较接近和了解下层，比较熟悉和关心社会现实生活。因此，取材比较广泛，重视人物画创作，关注对现实生活的描写，作品具"世俗"味和市民意趣，创作比较自由，情感披露强烈。而这些都是"院体"所缺乏和不可能具备的。其次是笔墨表现和风格面貌迥异，"浙派"继承南宋"院体"，着重发展了强劲的一面。笔墨更粗放，甚至流于粗犷，加强了力度；挥毫更迅疾，甚至横涂竖抹，富有运动感；风格简劲豪放，透出一股阳刚之气。而"院体"继承南宋马、

夏传统，则比较谨守旧规，雄健中不失工谨严整，简劲而依然含蓄平稳，面貌与“浙派”大相径庭。“浙派”与“院体”的区别，也成为“浙派”艺术的基本艺术特色。

“浙派”诸家中，主要画家因经历、个性、追求的不同，也呈现各自特色，尤其是戴进和吴伟两人更具独创性。

二、戴进（1388 – 1462）

戴进生逢号称“仁宣之治”的明朝振兴时期，却意外地遭到挫折、打击，致使一生坎坷不平。他早年离居家乡随父学画，中年的宣德五、六年间（1430 – 1431）被征召入宫，因画艺超群而受到嫉妒，被人进谗，离开画院，羁绊京城近十年，55岁左右离京返回钱塘，在家课徒卖画为生。曲折的经历和职业画家的生涯却造就了他独树一帜的艺术，其画风在主宗南宋“院体”同时，又汲取了唐宋壁画、北宋山水、元人水墨之长，形成简劲、纵逸的主体面貌和集大成的综合风格，被喻为“院体中第一手”、“行家第一人”。

1. 戴进的画风衍变轨迹

（1）早期受江浙传统熏陶

戴进早年在家乡期间，以画工笔设色人物和南宋“院体”山水为主。这与当时杭州的艺术氛围和本人早年阅历有密切关系。清顾复在《平生壮观》中，分析了戴进专攻南宋院中人法的原因，颇有道理。文曰：“戴静庵专攻南宋院中人法，而得李唐为多……揆厥所由，静庵钱塘人，皆因南渡诸帝立画院于临安，而以李、刘、马、夏诸俗笔为院中之冠，致二百年来，其流风尤濡染于人未艾也。”据记载，自元至明初，南宋四家画迹在杭州一带多有流传，明初设在南京的画院，尽管永乐帝不喜南宋的残山剩水，仍有不少宫廷画家擅画马夏山水，如洪



武朝的沈希远，永乐朝的沈过、郭纯等。戴进早年居乡三十余年，又曾去过南京，这一盛传不衰的传统必然对他有所影响，从南宋“院体”入门也就成为很自然的事了。同时，戴进从煅工改绘画，最初擅长的也必是精工细描之画法，这从他常为寺观画工笔的佛像、在南京画出逼真的肖像等经历中，可以得到印证。因此，存世的《归田祝寿图》和《达摩至慧能六代像》，堪称反映他早年两路画风的代表作。

《归田祝寿图》卷（北京故宫博物院藏）作于永乐丁亥（1407）年，戴进20岁。所绘主人公是明初著名书法家、官至奉训大夫兵部员外郎的端木智，描绘他年高辞官还乡，在家庆贺六十大寿的情节。此图画法即主宗南宋“院体”，如右实左虚的对角线构图，取自马远的“马一角”布局；山石小斧劈皴兼水墨渲染的手法，近夏圭；修长虬曲的树干，似马远“拖枝松”。同时也显现出自身的独特追求，如简劲短碎的钩线、突兀不平的山形、浓淡相兼的苔点等，以后均成为其本色画风中的重要因素。

《达摩至慧能六代像》卷（辽宁省博物馆藏），以佛画惯用的连续构图形式，将不同时代的禅宗六祖，合绘于同一画面。情节富有变化，人物情态各异，但都围绕着弘扬佛法、感悟世人的主旨而展开，内容显然是一幅典型的道释画。六祖的形貌，仍带有佛像高鼻、深目、广额、长眉的奇异之相，但比例准确，甚少夸张，六祖向侍僧、居士、佛教信徒的耐心说法、解答，更充满关注众生的入世情调，其形象刻画与宋代以来道释画世俗化的传统，呈一脉相承关系。在笔墨技法上，人物衣纹用细劲的铁线描和流畅的兰叶描，无疑源自唐代吴道子和宋代李公麟，而山石所运的小斧劈皴和树木所呈的蟠虬槎枒形态，则极似南宋刘松年。此图虽未署年款，然从取材、形象和画法看，兼具佛像画和南宋“院体”影响，当作于早年无疑。

（2）中期泛学宋元诸家

戴进中年羁居北京时期，是他泛宗诸家、兼容并畜、风格多变、勤于探索、尚未定形的阶段。由于他一度进入画院，当时宫廷画家崇尚的画风对他也自然地产生影响，如同时供奉朝廷的倪端、李在，兼宗南宋马夏和北宋李郭；石锐宗盛懋；谢环宗荆关、二米；于是追学马夏、李郭、盛懋、二米的作品，在戴进中年也频频出现。他离开画院后，接触了更多的文人画家和士大夫公卿，心境与情操也多与之相通，于是宋元文人画的传统也自然而然地渗入他的艺术领域。同时，他作画不耐拘束的个性，以及遭斥后更坚贞心的追求，也必定导致画艺逐渐趋向自由放逸和创新求变，进而跨入晚年的成熟之境。

从确知绘于此时期的作品中，可了解其泛宗诸家的面貌之一斑。主宗南宋马、夏的代表作有《夏山避暑图》轴（日本东京藏），署款“正统庚申”（1440）戴进53岁，画法学夏圭，水气淋漓，墨色浓重；《金台送别图》卷（上海博物馆藏），为戴进居京期间送翰林卫靖出任而作，画风更近马远，唯趋简率。融南北宗于一体的画迹，有《冬景山水图》轴（日本菊屋嘉十郎藏），构图在采用马、夏的对角线分景法同时，突出中景的主山，仿北宋李、范的金字塔式布局；山石在运用马、夏的斧劈皴同时，又掺入李、范的繁密细皴，并加以变化，即以快速的笔势和短笔尖锋，作纵横交错的皴擦勾斫，从而形成一种随意纷披、不拘一格的细笔皴，呈现出自身特色。近似元代盛懋的山水，有《归舟图》卷（苏州博物馆藏），署年款“正统辛酉”（1441），戴进54岁，时值离京前夕，是为被罢官归乡的监察御史章珪而作，两段式的布局、清远滋润的景致、披麻、解索、乱柴皴相兼的繁细皴法，以及浓密的苔点，都在盛懋作品中可以找到相似形态，而画面情景所传达的孤寂、凄凉、忧郁、茫然氛围，既反映了主人公无辜被罢官归乡的心绪，



也流露出作者久不得志而欲归家的情思，这种以景传情并融入主体感受的创作思想，无疑已具有文人画特色。其它如《松岩萧寺图》轴（日本大阪市立美术馆藏）、《听雨图》轴（日本藏），在树石形态、勾皴笔墨方面也都近似盛懋。纯仿宋元文人画的作品，在中年也频频出现，如《墨松图》卷（北京故宫博物院藏），选取文人画家专擅的梅兰松竹题材，并宗法文人水墨写意法，粗笔土坡和细毫草丛，均近似明初墨竹名家夏昶；树间盘缠的藤条和纷披落叶，运以自由飘逸的草书笔法，显然吸取了元代赵孟頫和吴镇的水墨竹石画；形质相兼、尚神又图真的追求，亦具明初水墨写意画法特征。另外，有幅《仿燕文贵山水》轴（上海博物馆藏），是仿米芾、高克恭的云山墨戏之作，更具文人画意韵，绝无仅有，诚如董其昌题跋所曰："淡荡清空，不作平日本色。"上述中年时期常见的纯仿米芾、盛懋和宋元文人水墨写意法的作品，至晚期趋于消失，某些画法已融于本色画之中。

（3）晚期自成一家

戴进晚年返乡期间，已形成自身独特的风格。一是进一步发展了马夏的水墨苍劲山水，以更为简劲飞动、雄阔淋漓的笔墨，创造出富有动荡感和阳刚气的山水画新型；一是融诸家之长，形成兼具行家、利家意趣的集大成风格。由于他重新返回南宋"院体"渊源地的家乡，又抱着有补于世的态度，对传统必然是既注意继承又强调创新，于是他对最擅长的南宋马夏山水进行了脱胎换骨的改革。同时，他既以画课徒谋生、又藉艺交往乡贤的生涯，也必然形成行利兼具的格调，既体现精湛的技艺，又反映文人的情愫，于是出现了极晚年的集大成风貌。

反映戴进晚年成熟面貌的存世作品甚多。宗南宋马、夏而变为简劲、纵逸风格的代表作，有《携琴访友图》卷（德国柏林博物馆藏），署年款"正德丙寅"（1446），戴进59岁，景色

作对角线布局，趋于洗练、清晰感和远近感都恰当地得到体现；山石运用大斧劈皴和拖泥带水皴，简劲有力，中年时夹杂的细碎小斧劈皴及方向不定的勾斫短线趋于消失，克服了杂乱、喧嚣之弊，初步形成了追求简劲、奔放、力度、动感的笔墨特色。《春山积翠图》轴（上海博物馆藏），署年款“正统己巳”（1449），戴进62岁，画风近似上图，而更见成熟，构图由对角线变为S形，前、中、远三景交错出现，增强了迂回深远感；笔墨简劲奔放，更具力度和硬度，其画风已属于成熟后的典型面貌。

另一路集大成的风格，在山水、人物画中都有所体现。《关山行旅图》轴（北京故宫博物院藏）为山水画代表作，全景式布局和可居可游的景致，源自北宋李、郭派系；山川体貌则撷取诸家之长，高峻主山近李唐，近处垒石如郭熙，劲直松干仿刘松年，繁密苔点和树丛又取自盛懋，并结合得很妥贴、自然。笔墨亦不拘一家，灵活运用，勾皴点染结合，干湿浓淡交融，中锋侧笔并用，圆润劲健交替，皴法有斧劈、披麻、雨点，树叶有夹叶、点攒，墨色亦分细晕、粗染，这种富有变化的纯熟笔墨真实地表现出了物象的形与质。《南屏雅集图》卷（北京故宫博物院藏）为人物画代表作，绘于天顺四年庚辰（1460）戴进73岁，作品取材于元末文人杨维桢携友在西湖莫景行的山庄“南屏山杏华庄”宴饮雅集的故事，画面场景既有具体细微的真实描写，又有概括寓意的抽象表现，象野炊咏觞、女红相伴、风流儒雅等细节描绘十分写实，与后纸诸家题诗记均相吻合；而环境则相对加以集中概括，如庄内屋宇轩敞，杏花盛开，松树盘虬，巉岩如屏，突出了“南屏山”、“杏华庄”的景色特征，庄外湖面涟漪，轻舟荡漾，柳堤逶迤，远山如画，汇集了西子湖畔最迷人的景致。笔墨上也融汇诸家之长，细劲流畅的人物衣纹和工整严谨的屋宇、舟船线条，接近南宋刘松

年；盖张松姿和蟹爪枝条仿北宋郭熙；勾皴繁细的山石源自元代盛懋；水墨渲染的远山则取法南宋马、夏，而且诸多画法又融合得比较和谐，呈现出含蓄圆润、细秀清雅的总体风范，较之中年较杂乱失调的凑合画风，显得成熟得多，已达到得心应手的佳境。这种集大成风格，与晚年常见的那种简劲放逸面貌有很大不同，但也是戴进晚年的一类本色画。

2. 戴进绘画的艺术特色

(1) 题材内容方面：戴进的创作不仅取材广泛，画科全面，而且显现出浓郁的时代气息和真挚的切身感受。

在人物画中，戴进表现民间习俗和世俗生活的作品占很大比重，如"太平乐事"、"升平村乐"、"溪山渔艇"、"关山行旅"、"踏歌"、"牧牛"、"渔乐"、"纳凉"等图。存世的《渔乐图》卷（美国弗利尔博物馆藏），渔民形象之淳朴、劳作场面之艰辛，完全是一幅真实的渔村生活风俗画，这些取材当与戴进经常接触下层社会的生活体验有密切关联。另一类表现文人生活的雅集图、送别图、祝寿图、幽居图等，也多融入朋友间的真挚感情，如《归田祝寿图》卷（故宫博物院藏）中的南山之祝寓意，《归舟图》卷（苏州博物馆藏）中的凄凉苍然气氛。即使取之于传统的历史故事画，戴进也有所选择，或绘出世绝俗的高逸，如"许由弃瓢"、"商山四皓"、"雪夜访戴"、"介之推偕隐、""七贤过关"、"李白问月"等图，这当与他见谗遭斥、洁身自好的经历有一定关系；或绘匡时济世的前贤，如"渭滨垂钓"、"三顾茅庐"、功德、天师、三星、钟馗等，这是他从事寺观壁画所必然形成的兴趣。

山水画题材中，最为人称道的是他亲历目睹的地方名胜，如浙江名胜：西湖十景、南屏晚钟、灵谷春云等，渗透了他对家乡的眷恋之情。南北山川的瑰丽景象和季节气候所形成的无穷变化，也常常摄入他的画面，以寄托热爱自然之情，并传达

真善美的审美情操，如"江山胜揽"、"江山无尽"、"长江万里"、"长松五鹿"、"春山积翠"、"夏水垂荫"、"秋林书屋"、"江村雪岸"、"中流砥柱"、"水石松雪"等图。展现文人士子幽居清游的山水画，虽受传统影响和需求制约，但其间也不乏抒写个人雅趣之作，如"秋江独钓"，"东篱秋思"等图。

戴进的花鸟画，多绘文人画家所喜爱的题材，如松、竹、菊、鹤，以表彰其高洁之质。另有萱花、猫蝶、芦雁等，也多具象征之意。这类为数不多的花鸟画，集中体现了戴进的文人情思。

(2) 艺术表现方面:

戴进不仅以诸多画法呈现纷繁的风格面貌，体现出对传统的广泛吸取和技巧的全面掌握，而且重视形式与内容的结合，并由此创造出迥异前人的新貌，这一特色集中体现在他晚年成熟作品中。

他晚年集大成的作品，既有运用多种笔墨表现物象之真的精微纯熟技巧，又有通过寓意象征或笔情墨趣阐发主题情思或意境气势的文人构思，可谓行、利兼具，无愧明初"国朝画手第一"之称。

他晚年脱胎于南宋"院体"的一路山水，融入文人写意之法，增强了简劲、纵横和运动感，创造出劲拔恢张、激昂淬厉的气势和境界。这种新型山水，既有别于南宋之水墨苍劲，也不同元人之澹泊萧散，它被继承者吴伟进一步发扬后，遂成为"浙派"独具的山水画格式，无疑为中国山水画增添了一个新类型。

三、吴伟（1459–1508）

弘治年间继起的吴伟，进一步弘扬了戴进的雄健豪放之



风，奠定了"浙派"画风的基调，并使此派盛极一时，故他堪称"浙派"主将。吴伟曾多次受到皇室青睐，然恃才使气、不耐拘束的强烈个性，使他几度出入宫廷，享受过荣耀，也陷入过贫困，主要身份还是以画谋生的职业画家。他青年时代因画名远布京城而被宪宗征召入宫，授锦衣卫镇抚，待诏仁智殿，因傲视权贵，不久即被南放金陵；中年时孝宗再次征召他入宫，待遇更高，官授锦衣百户，赐"画状元"印，恩准回老家武昌祭祖，还在京特赐西街府第，但他两年后还是称病辞归，回到歌楼画舫麇集的金陵，继续其浪迹江湖的职业画家生涯。武宗即位后的正德三年（1508），曾遣使第三次召他入宫，他未上路就因饮酒过度而猝亡。吴伟傲岸使气，倔强自重的性格和酗饮狎妓、放浪形骸的行径，对其独特画风的形成有密切关系，较之戴进，他的绘画更加放纵、简率，有一股"叫嚣之气"，如李修易《小蓬莱阁画鉴》所评："若吴小仙，不免玩世不恭，素隐行怪，故小仙之画有叫嚣之气。"李开先在比较戴、吴时亦指出："戴文进之画如玉斗，精理佳妙，复为巨器；吴小仙如楚人之战钜鹿，猛气横发，加乎一时。"

1．吴伟的绘画创作

吴伟30余年艺术生涯，创作了不少作品，人物、山水、花鸟俱备。存世作品以人物居多，山水其次，花鸟罕见，画风呈多种面貌，但署有年款的作品极少。从存世作品结合文献记载，大致可了解其人物、山水画的几种画法和风貌。

（1）人物画

吴伟创作的人物画，不仅数量众多，而且取材广泛，历史人物、传说故事、道释神仙、文人逸事、风俗世情、仕女、士子、渔樵等等，几乎无所不画。而且这些题材，均注入画家自身的独特感受，塑造出迥异前人的艺术形象，以传达时代的审美要求和精神。艺术形式也紧密结合内容，运用多种技巧和画

法，恰当表现了不同人物各具的身姿、情态和气质。风格主要有两种：一是细笔画，承顾恺之、李公麟的工笔白描传统；二是粗笔画，源于吴道子、梁楷的简劲写意画法。

吴伟的细笔人物画，早、中、晚年均有。存世代表作有《铁笛图》卷（藏上海博物馆）、《洗兵图》卷（藏广东省博物馆）、《歌舞图》轴、《武陵春图》卷、《子路问津图》卷（均藏北京故宫博物院）等。《铁笛图》自署年款"成化甲辰"（1484），时26岁，是现知吴伟最早的作品。题材为元代"铁笛道人"杨维桢的故事，描绘杨维桢与女侍在庭园调弄铁笛情景，画法仿李公麟白描法，深得三昧，如王宠题跋所评："龙眠居士作白描已入神品，五百年来罕见其传，小仙突起独能与之颉颃。第令龙眠复生，亦当许之入室，孰谓古今人不相及哉。"《洗兵图》年款为"弘治丙辰"（1496），吴伟38岁，属中年时笔，内容绘天兵神将与妖魔作战情节，白描画法已趋劲健，脱却早年稚拙感，然多临仿痕迹，少自身面貌。《歌舞图》绘于弘治癸亥（1503），吴伟45岁，呈现晚年成熟风貌。线条在细劲流畅中带顿挫方硬之笔，墨色也具浓淡变化，人物比例准确，仪态自然，个性鲜明。内容绘秦淮青楼幼女、10岁的歌舞伎李奴奴为狎客表演的情景，李奴奴娇小可楚，恰似一件任人摆弄的玩物，狎客们搔首弄须，耸肩眯眼、专注观听的不同情态刻画得入木三分，作品折射出吴伟纵情声色之娱的生活情调，其间揶揄之笔也透出其玩世不恭的态度。《武陵春图》亦是描绘青楼女子，但主人公齐慧真在庭园寂寞忧思的情态，完全不同于上图，着重刻画的是她对相好五年、远戍广西的傅生思念之情和坚贞之爱，流露出画家的深切同情。

吴伟的粗笔人物画，代表作品有《柳荫读书图》轴（藏北京故宫博物院）、《仙女图》轴（藏上海博物馆）、《太极图》轴（藏北京故宫博物院）等。《柳荫读书图》轴取法马夏而更显粗



简，属最常见的面貌。《仙女图》人物形象雍容飘洒，源自吴道子、衣纹线条为"折芦描"取法于梁楷的减笔画，两者结合呈现出另一种风貌。《太极图》则纯从梁楷减笔人物脱胎而出，是最写意的一种画法。

（2）山水画

吴伟的山水源自戴进，主宗南宋马、夏，更见粗简和放逸。如李开先《中麓画品》所评："小仙其源出于文进，笔法更逸，重峦叠嶂非其所长，片石一树粗且简者，在文进之上"。[3] 另外，他也有一路集大成风貌，融汇诸家尤其是元人笔墨技巧，形成写意又繁复的山水画。

宗马、夏而呈粗简的山水画，以连皴带染、水墨渲染为主要表现手段，景色简洁，用笔挺劲，水墨淋漓，具有劲拔恢张的气势。如"楚人之战钜鹿，猛气横发，加乎一时。"《临流读书图》轴（藏上海博物馆）为较繁细的作品；《雪景山水图》轴（藏北京故宫博物院）则更简逸，劲疾有余，精严不足，呈单薄、草率、外露之弊，这种成熟后带有习气的画法对"浙派"后学产生了不良影响。

融元人笔墨趋于写意的山水画，所绘景致较真实，构图多变化，讲究远近虚实关系，在写实中兼求气势和意趣；笔墨也注意结合对象灵活运用，侧锋卧笔、中锋圆笔、破墨泼墨、阔笔泼墨相兼，遒劲、婉转、刚健、婀娜、放逸、含蓄并用，既保持了笔墨的运动感，又富有一定的笔情墨趣。这体现了吴伟成熟期山水向更高层次的追求，也反映出当时崛起的文人山水画对其必然产生的冲击和影响。存世的《溪山渔艇图》轴（藏北京故宫博物院）景致繁复，较真实地表现了自然山川的空间感，笔墨也不拘一格，灵活运用，显示出精熟的技巧。《长江万里图》卷（藏北京故宫博物院）则以写意手法展现长江浩瀚无际、一泻千里的磅礴气势，虽未如实再现长江沿途风光，却

传达出华夏第一江的壮伟气派。笔墨上也横涂竖抹，自由挥洒，画法极似戴进的《渔乐图》。

2. 吴伟绘画的艺术特色

(1) 富有时代气息的思想内容。吴伟笔下的艺术形象，都基于对现实生活的观察、了解和体验，有较浓郁的生活气息。主要以画谋生的的经历，使他能长期接触下层社会，故而特别喜欢描绘世俗的生活场景、与表现市井人物的哀乐情态，真实地展现出明中期新兴市民阶层的社会生活面，并以共鸣的感情，成功地塑造出富时代感的艺术典型，这在同时代画家中是很少见的。如他反复描绘的渔乐、樵憩、耕读等题材，极少文人隐逸画中的理想化色彩，人物更多取自现实生活，形象质朴，劳作艰辛，环境真实，境界自然，像《溪山渔艇图》轴中的闲谈渔夫，《柳荫读书图》轴中的观书牧叟。又如他经常表现的下层妇女，尤其是欢场妓女，形象大多楚楚动人，惹人怜爱。画家有时以欣赏娱乐态度加以描绘，像《歌舞图》轴，既折射出明中期以后纵情享乐的时代风气，也披露了本人喜好狎妓的生活态度；有时则倾注真挚的同情心，揭示她们悲剧的命运和高尚的情操，像《武陵春图》卷。即使是一些道释仙人，也往往赋予世俗人物的性格、风情，或潇洒，或诙谐，或聪慧，或天真，在世间都可以找到他们的影子，像《太极图》轴，《仙女图》轴等。在诸多山水画中，也均安插点景人物和生活场景，如捕渔、归庄、垂钓、闲步、清读等，使自然山川与社会生活紧密结合，殊少远离尘世之感，像《灞桥风雪图》，《秋林归庄图》等。

(2) 充满力感气势的笔墨形式。吴伟擅长多种画法，但本色的风貌是放纵的水墨画，笔墨粗劲简逸，迅疾外露，富有力度、动感和气势，如《长江万里图》卷。这种笔墨形式，既不同于循规蹈矩、工谨严整的“院体画”，也有别于脱略形似，清



雅含蓄的"文人画"，它是两者渗合、重叠的结果。即重视物象的写实却又十分简略，强调笔端的劲拔而又似草书般飞动，创造夺人的气势然又有笔墨韵味。这些因素虽融合的尚不够和谐，但也形成了独具一格的表现手法，显示出鲜明的力度、动感和气势。这种手法，也恰当地表现了喧闹纷繁的世俗生活和生机勃发的自然景象，并抒发出激荡、不平、抗争、进取的思想情感，使作品富有特定的时代气息，这无疑为绘画领域树立了一种新的艺术类型。

(3) 代表市民阶层的审美趣味。吴伟作品的内容和形式，都透出一股"俗气"和"叫嚣之气"，与文人画所追求的"士气"和"平淡之气"形成鲜明对比。然而，这股气正是当时新兴市民阶层审美观念在绘画领域的反映，也是画家忠实传达时代脉搏的一种表现。我们知道，明代中叶，随着社会的稳定、经济的发展和商业的勃兴，在城市中形成充满活力的新兴市民阶层。他们有强烈的竞争意识，追求物质利益，关注世俗人情、纵情享乐人生，喜欢新奇刺激，充满务实精神。这种生活志趣和思想情感反映在审美观点上，就是喜爱描述现实日常生活和平凡人物的题材，尤其是熟悉的世俗生活和人物；欣赏直观、强烈的艺术形式和激昂、奋进的表现手法，尤其是那些突破成规的新颖样式和直抒个性的独特风格，这些审美追求在士大夫文人眼中，就被视为"俗气"，而吴伟的艺术，却适应了这种追求。他热衷描绘世俗生活，着意刻画下层人物，熟练运用雄劲纵放、挥洒自由的手法，尽情抒写狂放不羁、玩世不恭的个性，突出表现强悍之情和阳刚之气。他创造的审美类型，确与文人画宣扬的澹泊宁静、含蓄文雅的美学观念大相径庭，从而被斥为"恶俗"、"霸悍"。但这种艺术形式，却能鲜明地反映出当时处于上升期的市民阶层之人生观和审美观，并传达出一种积极进取的时代精神，其应有的历史审美价值是不容抹杀

的。

四、"浙派"后学诸家

列名画史的"浙派"后期诸家中，如张路、蒋嵩、郑文林、钟钦礼、汪肇、史文、李著等人，主要继承吴伟画风。他们造成煊赫一时的声势，使"浙派"在画坛得与"院派"鼎足而立。然而，由于一味摹仿，玩弄形式，述而不作，陈陈相因，也将艺术引入死胡同，导致"浙派"日渐衰落。其中张路的人物、汪肇的花鸟、郭诩的画格，尚有一定建树，为"浙派"中的佼佼者。

1．"浙派"后学的佼佼者

（1）张路。詹景凤《詹氏小辨》评论他的画："写人物师吴士英，结构停妥，衣褶操插入妙，用笔矫健，而行笔迅捷，亦自雄伟，足当名家。但或加一山一石一木，便入浊俗，不足观。"从现存作品看，张路的人物画确有特色，山水画则大为逊色。

他的人物画，初受吴道子启发，后学戴进、吴伟，善用水墨写意法。形象虽简练，但造型仍很准确，并注重姿态和表情的描写，于粗中见细。衣纹运折芦描和钉头鼠尾描，顿挫有力，行笔迅捷，具矫健之势，但又不显草率，树石背景则很粗放，以粗笔勾皴，泼墨渲染，虽显简率，倒也有利于映衬人物。尤其是塑造的形象，既朴实又潇洒，虽未脱俗也不粗俗，分寸掌握得很好。《吹箫女仙图》和《望月图》轴，是比较典型的两件作品。

（2）汪肇。他的山水出于戴、吴，但多草率之笔，殊不足观。唯花鸟画有较深造诣。他学习著名花鸟画家陶成的勾勒之法，又融以吴、戴雄健之笔，遂创造出粗细相兼、形韵具备的



花鸟画面貌，在"浙派"诸家中，唯戴进可与之抗衡。詹景凤《詹氏小辨》对他也有较恰当的评述："草草小花鸟潇洒可爱，仿陶云湖(成)兔鹿亦佳。虽不追陶精思逸趣，亦自豪纵不凡，宛然有生动气。石虽崚嶒不分，而墨润色鲜，亦足动人。唯写山水乃是强作。"从存世作品《芦雁图》、《柳禽白鹇图》中可窥知其花鸟画成就一斑。

(3) 郭诩（1456－约1529）。他擅长山水、人物，善用简笔写意法，但亦有工笔设色之作。无论是三二笔的横涂竖抹，还是工细的轻淡勾染，都传达逍遥豪迈之意，具有高逸脱俗的格调。故时人将他与吴伟、杜堇、沈周齐名，其艺术造诣亦高于"浙派"末流。存世代表作中人物画有《琵琶行图》轴（故宫博物院藏）、《人物图》册卷（均上海博物馆藏）；山水画有《设色山水图》卷（武汉市文物商店藏）、《杂画》册（上海博物馆藏）。

2. "浙派"末流之积弊。吴伟以后的"浙派"诸家中，虽也有少数稍显成就者，但大多数却流于平庸刻板，缺乏生气和创造。明末宗派门户之见虽不足为凭，但此派积弊必须正视，因为这是导致本派衰败的主要原因。

(1) 积弊之一是脱离内容，片面摹仿形式。

戴、吴创立的"浙派"艺术形式，是经过艰苦的探索、迭变画风才形成的，并与要表现的题材内容、自身感受、个性气质紧密结合。"浙派"末流却没有从创作道路和创作方法上汲取营养和经验，而是现成的接过定型的画法就用，拘于一家一派，无视兼收并蓄。他们只宗法戴、吴源自马夏一路的水墨苍劲山水和粗简写意人物，很少学习兼容宋元的集大成山水和取法唐宋的工笔人物，故功力不坚实，笔墨显得单薄肤浅，刻板少变化，尽管在形式上也横涂竖抹，迅疾淋漓。

(2) 积弊之二是将风格极端化。

戴、吴形成的“浙派”主要风貌，以力度、动感、气势胜，富阳刚之气。然而它内含着文人画的写意之法，借笔墨传情，抒写奋发、进取的时代精神，并非追求形式上的“一味霸悍”，故画风动中寓静，刚中含柔，分寸比较适度。“浙派”末流却视为成功样式而照抄照搬，并趋于极端。用笔一味粗劲、快速，缺少含蓄和变化，变成外露刻板。粗线勾勒的山石轮廓和一笔刷成的斧劈皴，已不是在表现物象结构，而成为炫耀强劲的符号或程式。粗简的线条、顿挫的衣纹用于所有人物，强调豪气而抹杀了个性。洋溢着朝气、热情、豪迈、进取精神的画风，蜕变成霸悍、粗俗的面貌，向上的时代精神丧失殆尽，艺术也就失去了生命力。

注释：

①、⑬、⑭、⑮ 清·谷应泰《明史纪事本末》。
②明·陆深《金台纪闻》。
③明·黄佐《翰林记》卷十六。
④明·姜绍书《无声诗史》卷一。
⑤、⑱明·韩昂《图绘宝鉴续编》。
⑥《宣宗实录》卷二三。
⑦《明史》卷一八一“刘健传”。
⑧《明会要》卷四九。
⑨明·叶盛《水东日记》卷二。
⑩明·朱谋垔《画史会要》卷四。
⑪清·徐沁《明画家》卷六。
⑫明·李开先《闲居集·序》。
⑯《故宫书画录》卷八、《宣德宝绘卷》著录。
⑰清·胡敬《西清札记》卷二。
⑲明·李开先《中麓画品·画品一》。



图1　雪夜访普图轴　刘　俊　明



图2 关羽骑将拖刀 蒋 齐 画





图3 杏园雅集图卷（局部） 谢 环 明



图4 江阁远眺图轴 王 谔 明



图5 烟江远眺图轴 朱 端 明



图6 阔渚晴峰图轴 李 在 明



图7 双鹤图轴 边景昭 明



图8 芙蓉游鹅图轴 孙 隆 明



图9 芦雁图轴 林 良 明



图10 残荷鹰鹭图轴 吕 纪 明



图 11 松鼠图卷 朱瞻基 明



图12　达摩六祖师像卷　（局部）　戴　进　明



图13　長江万里图卷（部分之一、部分之二）吴　伟　明



图14 望月图轴 张 路 明



图15 芦雁图轴 汪 肇 明





图16 杂画册 郭 润 明



图17　太湖图轴　文伯仁　明

第二章　“吴门四家”与“吴派”

第一节　“吴派”的共性特征

约自明成化至嘉靖年间（1465－1566），以苏州为中心的江南地区，崛起了一批画家，代表人物有号称“吴门四家”的沈周、文徵明、唐寅、仇英，其间由沈、文创立的“吴派”影响尤甚，传人不绝，取代“院体”、“浙派”而主盟画坛近百年，他们的艺术特色，集中反映了明中期文人画家的创作主旨和风格意趣，具有鲜明的时代性。

一、高韬隐世的人格精神

“吴派”画家大多为在野文人，有的终身不仕，有的科举不第，有的仕途失意而归隐，他们在思想上与元末隐逸文人有许多相通之处，尤其推崇“不与世俗沉浮”的超脱精神。沈周家族即是典型，祖父沈澄“被荐不受官。好自标致，恒著道衣，逍遥林馆之间。每日设数筵酒食以待客。若无客，则令人于溪上望焉，惟恐不至也。”[①]吴宽《隆池阡表》曰：“沈氏自徵士（沈澄）以高节自持，不乐仕进，子孙以为家法。”[②]伯父贞吉、父亲恒吉皆隐居家乡，寄情诗画，陈颀《同斋墓志》记沈恒吉“晚年谢世务，寄情觞咏，临溪有楼，登眺其上，纶巾氅毛，俨如神仙。”[③]沈周更是布衣终生，数次谢绝官员荐举。明初有些

画家如谢缙、杜琼等人也不乐仕进，有"隐君子"之称。"吴派"中有些画家，因屡试不中或遭受挫折，亦转而隐身乡里，寄兴书画，如文徵明乡试十次均不第，54岁时受荐入京，任翰林院待诏，面对官场的倾轧纷争，不到四年也失意地告退返乡。

"吴派"画家的隐世行径虽与元代隐逸文人有相近之处，但在处世待物的人生观上却有着质的区别。他们生长在由汉族统治的朱明王朝，异族统治的民族压迫感不复存在，又生活于明中期社会较为安定、财富颇为充裕的年代，无须遁迹山林以逃避乱世或苛捐杂税。他们的家庭大都比较富足，无衣食之虞，因此，他们在政治上并不与朝廷对抗，和达官显贵也有所交往。他们是在野的顺民，对明王朝仍寄于厚望，如文徵明在世宗初政时，曾作诗赞曰："一代明良开景运，万方父老望升平。野人更识农情喜，尽日西堂听雨声。"[4]沈周60岁自咏诗亦云："自是田间快活民，太平生长六经旬。不忧天下无今日，但愿朝廷用好人。"[5]他们以真正悠闲的心情游怡山川，寄情书画，尽兴发挥艺术怡情养性的功用，有力弘扬了文人画"聊以自娱"的宗旨。他们的题画诗充满了豁达的处世态度和闲适的抒情意味，如文徵明题《听泉图》曰："空山日落雨初收，烟树茫茫水乱流。独有幽人心不竞，坐听寒玉竟迟留。"[6]其人生追求与元末隐逸文人悲观厌世的心情大相径庭。

二、深广的文学艺术素养

"吴派"画家大多出身书香门第，自幼即受到良好的文化教育和艺术陶养，具有广博的知识和聪慧的才情。他们之中身兼诗人、书法家和画家的相当普遍，杜琼、刘珏、沈周、文徵明、陈淳、文嘉、陆师道、周天球、王谷祥等人俱负诗名，多

有诗集传世。在书法上造诣也很深，文徵明被誉为“吴中三大家”之一。他们的绘画创作，往往是诗书画三位一体，画中有诗，诗中有画，以书入画，充溢笔情墨趣。诗书画的有机结合，已成为“吴派”绘画的鲜明特色之一，也使作品更富文人画意韵。

三、文人的生活理想和情致

“吴派”画家在创作宗旨上遵循宋元文人画的主张，重视以画抒情、怡情养性和追求意境。他们结合自身的人生阅历和生活环境，抒写亲身的真切感受，并加以诗化和理想化，使作品真实而又深刻地反映出文人的理想、情操和志趣，并创作出优美动人的意境，这无疑是升华了文人画的艺术境界。

“吴派”画家描绘的题材多为他们寓居的书斋、庭院、园林、别墅，游览的山林、江湖、名胜、古迹，以及出居，雅集、造访、送别等活动，并融入浓郁的生活情趣、真挚的情感心绪，展现出闲静幽雅的优美境界。如刘珏的《南湖草堂图》轴（台北故宫博物院藏），简洁明净，一尘不染，有自题诗解释曰：“水阁焚香对远公，万缘都向酒边空；清溪日暮遥相望，一片闲云碧树东。”文徵明的《真赏斋图》卷（上海博物馆藏），绘著名文人、收藏家华夏的书斋，厅堂轩敞，庭园明洁，嘉木遍植，湖石玲珑，主人静坐品茶观书，环境幽雅宁静，情致闲和安适。这些作品，形象表达出文人的怡悦心情和生活理想，较之元人山水中常见的萧索孤寂情调，其艺术境界大相异趣。

四、充溢“士气”的笔墨形式

“吴派”画家在笔墨形式上承接宋元文人画衣钵，讲究笔



情墨趣、形式美感和清淡生拙，力求达到文人画所标榜的"士气"、"逸品"臻境。然他们是通过广收博取、汲取诸家之长、融会贯通、拓宽表现手法来追求这一目标的，因此，"吴派"的风格呈同中之异，面貌多样，技法熟中求生，行利兼备，使文人画笔墨的程式法则趋于完整和至善。

沈周的绘画有"集大成"之评，王穉登在《吴郡丹青志》中论道："其画自唐宋名流及胜国诸贤，上下千载，纵横百辈，先生兼总条贯，莫不揽其精微。"观其粗笔山水，在主宗元代黄公望、吴镇的基础上，融入"浙派"用笔的力感和硬度，宋人丘壑的骨和势，将南宋之苍茫浑厚与北宋之雄健宏阔融为一体，遂创造出文人山水画新体貌。文徵明则以细笔山水著称，他兼取二赵（宋代赵令穰、元代赵孟頫）的青绿法和元代王蒙的水墨法，用笔工细绵密，稍带生涩，于精熟中见稚拙；设色多青绿重彩，间施浅绛，于鲜丽中见清雅。作品既有行家深厚功力，又具利家生拙意趣，画史评其"作家士气兼备。"[①]"吴派"其他画家的笔墨形式也均转益多师，自成一格。

第二节"吴派"前驱画家

明初在苏州、无锡和太湖沿岸地聚集了一批文人画家，他们主要继承元四家的文人画传统，其中徐贲、谢缙、王绂等人是元、明之际的转承人物，稍后的杜琼、刘珏、姚绶、沈贞吉、沈恒吉则直接影响"吴派"创立者沈周。他们均堪称"吴派"前驱。

一、徐贲（1335－1393），字幼文，号北郭生，原籍四川，后徙长洲（今江苏苏州）。洪武中曾官河南布政使，后以事下狱死。工诗词，有《北郭集》。善山水，取法董、巨、倪瓒，笔墨遒丽清润。《蜀山图》轴（台北故宫博物院藏）为其存世代

表作，画面秋树层峦，景致繁复，山石作披麻皴，皴染相间，用笔圆润畅利，柔中有刚，兼具董源和元人遗意。

二、谢缙（公元十四世纪），字孔昭，号兰亭生、深翠道人，又号葵丘道人，中州（今河南）人，侨寓吴中。山水师法赵孟頫、王蒙、赵原诸家。存世作品稀少，作于永乐十六年（1418）的《潭北草堂图》轴（浙江省博物馆藏），是赠予同时画家杜琼的，山峦层叠，林木郁茂，皴法繁密、气韵苍厚，反映了他主宗王蒙的面貌。

三、王绂（1362－1416），字孟端，号友石生、九龙山人，江苏无锡人，官至中书舍人。工山水，师法元四家，尤崇尚王蒙和倪瓒，明李日华评述："王舍人画以幽淡简远为宗，出入鹤樵（王蒙）、懒瓒（倪瓒）间，多逸笔小帧。"[8]永乐二年（1404）所画的《山亭文会图》轴（台北故宫博物院藏），构图繁复深邃，皴染稠密灵动，为学王蒙的典型之作。他也有融合诸家的作品，如《燕京八景图》卷（中国历史博物馆藏）、《江山渔乐图》卷（美国大都会博物馆藏）等。《江山渔乐图》卷即参合了王蒙、倪瓒、吴镇诸家之法，稠密灵动的解索皴、侧锋劲峭的折带皴、粗重率略的直笔皴交织在一起，水墨混融酣畅，烟云渲染虚和，将刚劲与柔婉、粗放与细密、奇峭与率直对立因素尽量融合协调，诚如沈周题跋所评"繁中置简，静里生奇。"反映了王绂晚年的追求和面貌。

王绂的墨竹声誉更著，被称为"国朝第一"。[9]画法参酌倪瓒、柯九思两家之长，以细长劲拔、风姿俊爽为主体风格。代表作有建文二年（1400）画的《墨竹三株》轴（北京故宫博物院藏），笔势挺拔洒脱具书法意趣，墨色轻重浓淡富韵律感。他和后继者夏昶建立了明代墨竹画派，发展了宋元以来的文人墨竹画传统，对后世有较大影响。

四、杜琼（1396－1474），字用嘉，号鹿冠道人，世称东



原先生，江苏吴县人。先后受荐修《成祖实录》、《宣宗实录》，并参与撰写地方志，唯不入仕做官，在家乡开门授徒，并吟诗作画以自娱。工诗书画，山水师董、巨、王蒙，作水墨浅绛法，多用干笔皴擦，淡墨烘染，风格秀拔遒丽。赵同鲁、沈恒吉及沈周都是他的门生，开"吴门画派"之先声。

存世作品中，《友松图》卷（北京故宫博物院藏）是杜琼成熟期的代表作。图绘文人在私邸会客的情景，笔墨细腻，设色秀润，山石多以枯笔披麻皴出之，画法在王蒙、倪瓒之间。《南村别墅图》册（上海博物馆藏），绘元末著名文人陶宗仪为避兵乱在苏松修筑的私园，共计10幅，全以细笔勾染，参用干笔皴擦，略加淡彩，意境清雅，如李日华题赞所曰："接元之萧散而不失唐宋之缜密。"作品从内容到形式都传达了吴中文化氛围的特有意韵，堪称"吴派"绘画的先声。

五、刘珏（1409－1472），字廷美，号完庵，长洲（今江苏苏州人），曾官山西按察司佥事，后辞官归里。工诗文书画，山水远承董、巨，近师王蒙、吴镇，构图紧密，笔法繁细，墨色浓重，风格苍郁。存世作品《夏云欲雨图》轴（北京故宫博物院藏）即仿吴镇画法，夏山层叠，丛林幽深，披麻皴法细密，墨色层次丰富，繁复的景致，有序的墨色，雄厚的气势，兼具宋元文人画之韵致。

刘珏为沈周父执辈，然与沈周结下了忘年之交，经常诗画酬交，故他的画风对沈周也有直接影响。

六、姚绶（1423－1495），字公绶，号谷庵、云东逸史，浙江嘉兴人，曾官监察御使、永宁知府，后辞官归隐。擅画山水、竹石，山水师法吴镇、王蒙，多水墨皴染，晚年学赵孟頫，转为细润。存世作品中，《江上七株树图》轴（北京故宫博物院藏），笔墨较纵逸淋漓，近吴镇。《秋江渔隐图》轴（北京故宫博物院藏），则临仿赵孟頫，别具清润之致。竹石画亦

宗元人，简逸飘洒，如《古木竹石图》卷、《枯木鸣鸠图》卷（均北京故宫博物院藏）等。

七、沈贞吉（1400－1482年后），一名贞，号南斋、陶然道人，长洲（今江苏苏州）人，沈周伯父。善诗画，诗文从学于陈汝言之子陈继，山水师事杜琼，远宗董源，并汲取黄公望风范。年83岁尚为沈周题《秋林曳杖图》轴。存世作品有《竹炉山房图》轴（辽宁省博物馆藏）、《秋林观瀑图》轴（苏州市博物馆藏）等，画史评其艺术"可亚刘廷美。"[10]

沈恒吉（1409－1477），一名恒，字同斋，长洲（今江苏苏州）人，沈周之父。诗画与兄贞吉同师事于陈继、杜琼，善山水、花卉、木石，"其虚和潇洒，不在宋元诸贤下。"[11]惜未见作品存世。

第三节　沈周、文徵明和"吴派"

一、沈周的生平和个性

沈周（1427–1508），字启南，号石田，长洲（今江苏苏州）相城（近阳澄湖）人，出身于书香门第。沈氏家族原为长洲邑中大家，元末兵乱，家产荡析而中衰，曾祖良琛时移居相城，辟田复其家。良琛雅好书画，与元末画家王蒙交善，王蒙曾有画作相赠。祖父沈澄字孟渊，工诗文，重礼义，绝意仕途，以高隐为乐，深受士夫敬重。吴宽在《隆池阡表》中记述："永乐初，以人才征，引疾归卧江南，有诗名于时，而厚德雅量，福履最盛。"[12]他与陈汝言是好友，陈汝言与元代画家王蒙、倪瓒交善，工画，风格近王蒙，沈澄受其熏陶，亦善书画鉴赏。

澄有二子，长子沈贞，字贞吉，为沈周伯父；次子沈恒，字恒吉，即沈周之父，均工诗善画，两人秉承父训，亦终身未仕，"并招隐，构有竹居，兄弟读书其中，工诗善画，臧获亦解文墨。"[①] 可以说，不求仕进已成了沈氏家训，如吴宽所述："沈氏自徵士(孟渊)以高节自持，不乐仕进，子孙以为家法。"[②]

沈周从小聪敏绝人，在家庭环境的熏陶和祖父、伯父、父亲的亲授下，也酷爱文艺，诗文书画，无所不通。7岁时从学于陈继之子陈宽，陈宽学问也很渊博，兼善绘画，然沈周天资聪慧，到后来文章超过老师。文徵明《沈先生行状》称："少学于陈孟贤先生。孟贤故检讨嗣初先生子也。诸陈皆以文学高自标致，不轻许可人，而先生所作辄出其上，孟贤遂逊去。"11岁时已很老成，曾代父作粮长，到南京听宣，作百韵诗上户部主事崔恭，崔面试《凤凰台歌》，他缓笔立就，崔十分赏识，称赞为王勃复生，遂免去粮长劳役。18岁成家，20余岁时诗文已很著名，28岁时，苏州知府汪浒欲荐举沈周为"贤良方正"，他筮《易》得之九五，曰"嘉遁贞吉"，即谓"吾其遁哉"，遂卒辞不应。他一生绝意功名，以处士终其身，有诗作明其志："肮脏功名何物总，畸零天地一夫闲。"[③]

沈周早年的绘画老师是杜琼、刘珏。杜琼曾与沈父恒先后受业于陈继之门，也是恒的绘画老师。沈周最初也随他学画，33岁时曾得杜琼所赠《溪山读书图》，推知学画约在30岁左右。沈周的另一位老师刘珏，与沈家是亲戚，沈周之姐嫁与刘珏长子，故刘珏属父执辈，然两人却结下了忘年之交。刘珏晚年栖隐家园，寄情诗画，沈周与之往来密切，经常互赠题画诗，成化八年（1472）刘珏病故，沈周作《哭刘完庵诗》痛悼知己之失。据记载，沈周还曾拜赵同鲁为师，宗学山水，也获益非浅。

沈周虽隐居不仕，然交友甚广，四方名士过从无虚日，他

所居的“有竹居”，经常邀友举行文会雅集，吟诗作画，观赏古玩。所交有文人、官宦，也有方外之士。吴宽、都穆、文林、文徵明堪称莫逆之交，其中与吴宽情谊最深。吴宽，字原博，号匏庵，吴中名士，工诗文，善书法，学苏轼之体而别具奇崛之趣，誉名当时，沈周与他常以书画互赠。成化十五年（1479）三月，吴宽服阕还京时，沈周曾赠其《吴文定行者图》卷，三年始成，在自题诗中曰：“赠君耻无紫玉块，赠君更无黄金篚。为君十日画一山，为君五日画一水。”可见友情之深。

沈周为人敦厚，既笃于友谊，又孝敬父母。少年时为陪父亲待客，虽不会喝酒，也常陪饮至醉。母亲外出，必相伴左右。父亲去世后，有人劝他出仕，他以侍奉母亲而拒绝。在晚年，巡抚王恕和彭礼，都想留他在幕下，他均以母老而谢辞。兄弟沈召少年得病，他陪弟同居一年多。其孝悌品行，深受时人称赞。

沈周性情随和，胸襟廓落。曾不耻卑微装饰太守府邸，以尽百姓服役之职责；买得他人失窃之书而无偿奉还，却不言窃者姓名；贩夫走卒持纸索画，一概应之，了无难色；对流传伪作也不加追究，甚至还为赝品题款，以救他人之贫。

沈周敦厚、随和、仁慈的性格、孝悌、笃友、澹泊的品行，使他成为吴中人士敬重的长者。其艺术也洋溢着淳朴、磊落、豁达、儒雅的气质，画艺广为人们称颂和追踪。如王鏊在《石田墓志铭》中所述：“近自京师，远至闽楚川广，无不购求其迹，以为珍玩。风流文翰，照映一时，其亦盛矣！”⑩

沈周年八十时，“碧颐飘须，俨如神仙。”精神矍铄，作画如常。正德四年（1509）83岁逝世那年，还应友吴纶之邀，赴宜兴，游善权洞，并作纪游诗及《小水洞图》。是年八月二日病逝，葬于相城附近。由学生文徵明撰行状、老友王鏊写墓志。



二、沈周山水画的师承和衍变

沈周画艺精博，擅长山水、花鸟、人物各科，是画苑中的全才；而且博采众长，融会一体，是位集大成的画家。王穉登曾高度评价沈周画艺："其画自唐、宋名流及胜国诸贤，上下千载，纵横百辈，先生兼总条贯，莫不揽其精微。"①

沈周以山水画最负盛名，对后世影响也最大。山水画的师承渊源和画风衍变，大致上可分为早、中、晚三个时期：40岁以前为早期，属奠基阶段；四五十岁为中期，属成熟阶段；60岁以后为晚期，属老成阶段。

1. 早期奠基阶段

从沈周早年受家庭熏染和杜琼、刘珏等老师指授等情况看，他最初接收的即是以元四家为主体的文人画传统。40岁以前，他主要宗法王蒙，兼取董巨，作品布景繁复，结构严谨，笔法工细锐利，风格精谨缜密。存世作品不多，代表作有《幽居图》、《采菱图》等。

《幽居图》轴（日本大阪市立美术馆藏），署有确切年月，本幅沈周自题："心远物皆静，何须择地居。赁畦还种药，过市每巾车。委苍藤梢乱，幽窗竹色虚。五禽多却老，又鬓未应疏。叔善先生久索予拙恶，兹谩作此，并诗归之。甲申夏孟，沈周。"甲申为天顺八年（1464）沈周38岁，这是现存沈周最早有确切创作年月可考的作品。此图布局与刘珏《青白轩图》十分接近，可看出刘珏之影响。画法主宗董巨，兼有王蒙之笔墨，如石上浓淡枯润的苔点。从自题的书法看，比较秀美端正。诚如张丑《真迹日录》卷五所记："沈启南早岁山水一帧，纸本，水墨。画颇苍古，而诗笔秀美，不让沈度，乃奇迹也。"可见，沈周早年书法是宗法沈度的馆阁体，以端丽为格。

《采菱图》轴（日本京都国立博物馆藏），本幅自题一词：

"菱湖女子梭船小，清水映红，风流何似花间翡翠，锦上鸳鸯。为翻绿盖，误掐紫角，纤指微伤，看他去也，一声高唱，十里斜阳妆。右此纸写自丙戌夏五，秋九日雨中复填人月圆一阕，以寄孤兴云。石田生题。"丙戌为成化二年（1466）沈周40岁，亦为早期之作。此图以写生手法，生动描写了菱湖山清水秀的旖旎风光和少女轻盈欢悦的采菱场面，而且运用了花青、淡红等明丽的色彩，这在沈周作品中极为少见，为其早年写生佳作。

2. 中期成熟阶段

沈周40岁以后，在师承和画风上有很大转变，逐渐形成了自身的独特面貌，即画史所称的"粗沈"风格。李日华《六研斋笔记》曰："石田绘事，初得法于父、叔，于诸家无不熳烂。中年以子久为宗；晚乃醉心梅道人，酣肆融洽。"文徵明题《沈石田临王叔明小景》曰："自其少时，作画已脱去家习，上师古人，有所模临，辄乱真迹，然所为率盈尺小景。至四十外，始拓为大幅，粗株大叶，草草而成，虽天真烂发，而规度点染，不复向时精工矣。"[19] 也就是说，沈周从初承家学、主宗董巨、王蒙，到脱去家习、泛学诸家、主宗黄公望；从精工的盈尺小景，到拓为粗枝大叶的大幅，这一重大转变是在中年时期出现的。经过十余年的上下探索，到50多岁时已形成了集诸家大成，苍润雄厚的独特风格。对沈周探索的前代诸家，清初龚贤曾具体指出："石田翁可谓集诸家大成，诸家者，隋至五季，若展子虔，郑虔、大小李将军、王维、王洽、关同、荆浩、梅花道人、倪、黄、王、集大成各尽其致，而又能融会笔端，自成一家。"[20] 其中，沈周最倾心的是董源、巨然、李成和元四家，如王世贞《艺苑卮言》所云："至启南而造妙，凡宋元名手，一一能变化出入，而独于董北苑、僧巨然、李营丘，尤得心印。"



具体分析沈周存世作品，其面貌又可分为两期，50岁以前属转变阶段，画法逐渐由细变粗，景致由繁变简，尺幅由小变大，疏密相间，刚柔相济，中锋侧笔并用，长勾短斫兼施，呈多种技法融合体势。50岁以后则基本形成“粗沈”本色风貌。

《庐山高图》轴（台北故宫博物院藏）是沈周41岁时为贺老师陈宽70大寿而作的山水，构图深邃繁复，笔法缜密细秀，气势沉雄苍郁，细密而略见清晰的牛毛皴，浓墨点苔、焦墨破醒的苔点法，都源自王蒙之法，仍属“细沈”风貌，然尺幅之大，为沈周存世作品中之最，已开“始拓大幅”之例。

《魏园雅集图》轴（辽宁省博物馆藏），作于43岁，画法已融多家笔墨，在董巨的圆浑山石中夹以黄公望的多层平台，坡石的披麻皴也增加了粗重力度，线条于细密中见劲力，浓墨苔点则取王蒙之法。整体风格已在精细中现出粗劲趋向，是一件很典型的转变期作品。

署款“癸巳五月既望”、作于47岁的《仿倪山水》轴（上海博物馆藏），景致简略，惟绘近景坡石、疏树，笔墨也草率，具倪瓒之意，然坡石用方侧之笔，树叶作浓墨横点，已呈粗劲之势，略见粗沈面貌。

署款“成化丙申二十九日”，作于50岁的《山水》轴（台北故宫博物院藏），画雨后景色，林麓苍润，云影掩映，水墨渲染滋润，无疑吸取了米氏云山法，然坡石用干笔淡墨，勾皴圆润明晰，仍保持黄公望体貌，是自谓“米不米，黄不黄，淋漓水墨遗清苍。”的作风。从此作题款书法看，也呈转变趋向，疏修之姿已见瘦长，显出黄庭坚影响。

沈周50至60岁时，已基本形成“粗沈”风格，画法以董巨、黄公望为本，兼容王蒙、倪瓒之法，笔墨粗劲浑厚，然中锋尚多于侧笔，景致疏简开阔，但形体刻划仍较细致，逸笔草

节、粗株大叶的作品还不多见。如53岁的《参天特秀图》轴（台北故宫博物院藏）和54岁的《松石图》轴（北京故宫博物院藏）已属典型的水墨粗笔，但松树造型仍很精微，松针、松果的勾、点一丝不苟，于粗中见细，刚中见柔。54岁的《虎丘送客图》轴和56岁的《祝寿图》轴（均天津艺术博物馆藏），高山峻岭和茂林深潭的布势，取自董巨，而繁密的山石解索皴和苔点，以及树木勾点，仍多王蒙之法，中锋运笔已显粗健、劲利，于柔中见刚。58岁的《秋轩晤旧图》轴（上海博物馆藏），景致仍很繁复，然用笔已见劲利，披麻皴也渐变短斫。59岁《湖山佳趣图》卷（浙江省博物馆藏），景色已很简练、虚实相间，坡石亦用较整饬线条勾出，具空灵之笔韵，皴法也趋短粗，时出侧锋斫笔，这些都显现出“粗沈”的典型特色。上述作品的自题书法，也基本脱却沈度体格，更多黄庭坚之法，字体趋于瘦长，并呈开张之势，笔划也具一定顿挫，唯端正之姿尚存。

3．晚期老成阶段

沈周58岁时自号“白石翁”，并在画上始钤此印，故此后20余年可称晚期。他晚年倾心于吴镇，用笔更为粗简，常常率意而为，下笔很重，时出侧锋，于遒劲中见浑厚；墨色也趋酣畅，多湿笔渲染，富浓淡变化，于简率中见苍茫，其粗笔山水已达炉火纯青地步。

如作于66岁的《京江送远图》卷（北京故宫博物院藏），已是典型的“粗沈”面貌，景致极为简略，近处坡岸众人揖别，中部浩渺江面载一舟辞行，远方群山逶迤，境界开阔澄虚；山石保持董巨体貌，而皴法短粗，属斫拂式短笔皴；坡岸、坂桥的轮廓施以整饬线条，洗练质朴；淡墨浅色的渲染与浓墨攒苔、深浅叶点相间，使墨色富层次变化，并具苍润之致，画风简洁苍秀，雄劲浑厚，属晚年代表风格。再如67岁的《千人



石夜游图》卷（辽宁省博物馆藏）、70岁的《云冈小隐图》卷、71岁的《京口送行图》卷（均上海博物馆藏），82岁的《烟江叠嶂图》卷（辽宁省博物馆藏），都呈相近风格。

沈周晚年主宗吴镇画法的作品也很多，或得用笔的疏简粗劲，或具墨色之苍润沉郁，也成为他粗笔山水中的一种体貌。如作于61岁的《夜雨图》轴（台北故宫博物院藏），用笔简率，水墨淋漓，兼容吴镇、二米之法，极尽烟雨迷离之态。作于66岁的《夜坐图》轴（台北故宫博物院藏），用笔简率随意，苍劲老练，水墨渲染点斫浓淡有致，尤其浓密堆砌之攒苔，更使画面提神，为其主宗吴镇的晚年代表作。又如71岁的《溪山高逸图》卷（广东省博物馆藏），水墨滋润，层次丰富，深得吴镇用笔之妙；78岁的《仿梅道人山水》卷（首都博物馆藏），用笔简率粗健，墨色渲染有序，亦富吴镇山水神韵。

沈周晚年有些仿古之作，在把握诸家笔墨特点上，也较之中期成熟和准确，运用得比较得心应手。如对倪瓒，他自谓难学，别人也认为仿得不似，用笔太过，董其昌即曰："独倪迂一种淡墨，自谓难学，盖先生老笔密思，于元镇若淡若疏者异趣耳。"[⑥] 然到晚年，沈周也有仿倪的神似之作，如63岁的《仿倪山水》轴（上海博物馆藏），古木孤亭、野水荒岭的布景，极富冷寂清幽之致，而松秀的笔法、清淡的墨色、简峻的勾线、干枯的皴笔，更具倪瓒笔墨神韵，了无太过的霸悍气，故董其昌虽认为沈周用笔太重，也不得不承认其为明代仿倪第一人，"启南助以笔力，正是善学柳下惠，国朝仿倪元镇一人而已。"[⑦] 沈周晚年的仿米之作，也极富云山墨戏之妙，如62岁的《西山雨观图》卷（北京故宫博物院藏）云烟飘渺、峰峦出没、村舍掩映、林川迷濛之境界，泼墨淋漓、粗笔酣畅、浓淡变化之画法，都直达两米堂奥。

但更多的仿古之作，实际上已融会了诸家之长，并显现出

自身特色。沈周重视师古，然决不拘泥于古人，更注重师法自然，从而脱古图新，他有一段很有名的自述，阐发了这种观点："以水墨求山水、形似董巨尚已。董巨于山水，若苍扁之用药，盖得其性而后求其形，则无不易矣。今之人皆号曰'我学董巨'，是求董巨而遗山水。予此卷又非敢梦董巨者也。"[23] 试观他68岁所作的《仿大痴山水》轴（上海博物馆藏），左实右虚的布局、中锋带侧的用笔，披麻兼荷叶的皴法，尖笔淡墨勾皴中的粗笔浓墨斫点，已将马夏、董巨的构图法，以及黄公望的空灵、吴镇的雄浑、王蒙的细劲融于一体，呈现出疏简、苍劲、浑厚的新风格。又如作于60岁左右的《西山纪游图》卷（上海博物馆藏），也是一件集大成的成熟之作，综合了董巨的圆润、黄公望的清旷、倪瓒的幽雅、王蒙的缜密，从而生动地展现出家乡山川之美。

沈周晚年的书法风格，已完全脱却沈度痕迹，而呈现出黄庭坚的风神，修长攲侧，遒劲奇崛，与粗沈画风相一致，如李贞伯《书道之艺》所曰："沈石田妙于诗画，然字不甚工。后乃仿黄山谷书，辄得其笔意，盖书画同一机也。"

三、沈周山水画的艺术特色

沈周兼擅山水、花鸟，而山水画最鲜明地反映出他的艺术特色，归纳起来可从内容和形式两方面论析。

1．内容：即包括题材、立意、构思、思想、情感诸因素。

沈周的山水画题材，主要可分为写实、抒情、仿古三大类。写实山水最富特色和意义，按内容又可分为访胜纪游、幽居庄园、雅集文会、寻访送别等几种类型。

访胜纪游图，大多描写亲身游览过的山林胜境，以实景为客体，真实再现自然真趣，并倾注真切的主观感受。如《西山



纪游图》卷（上海博物馆藏）。幽居庄园图，多强调清宁的环境和闲适的情致，寄托文人的理想和爱好，如《东庄图》册（南京博物院藏）。雅集文会图，场面占很小部位，属点景人物，主要借助寓意性的自然景色来抒发友情和雅趣，如《魏园雅集图》轴（辽宁省博物馆藏）。寻访送别图，也着意于环境渲染和情思表达，而略于情节铺述，如《京江送别图》卷（故宫博物院藏）总之写实山水所选择的实景均经过提炼、加工、并融入很强的主观感受，往往以景抒情。

沈周的抒情山水，以表达主观意趣为主旨，自然景色更多理念化的加工，或寄托理想，或抒发情思，藉以自娱、遣兴、适意。如《卧游图》册、《听泉图》卷（均故宫博物院藏）、《夜坐图》轴（台北故宫博物院藏）等。

仿古山水，则反映了他泛学诸家的师承渊源和探微求变的创作态度，董其昌曾评："石田先生于胜国诸贤名迹，无不摹写，亦绝相似，或出其上。"[①] 如《仿黄公望富春山居图》卷（故宫博物院藏）是件背临之作，却十分接近原作。又如68岁的《仿大痴山水》轴（上海博物馆藏），即兼具黄公望的苍茫、王蒙的松秀、吴镇的雄健。

2. 形式：主要指构图、笔法、墨色等因素。沈周在主宗董巨和元四家基础上，也形成了自己独特的艺术形式。

沈周山水所布置的景致，虽有繁复、疏简之分，然都注重突出主题，妥贴处理主宾关系，并强调虚实相生，错落有致。如《庐山高图》轴（台北故宫博物院藏），景色相当繁复，然通过山与云、石与泉的虚实穿插，重山叠嶂的凝重与曲折高旋的山势之静动对比，使画面丝毫不显迫塞；《京江送远图》卷（故宫博物院藏）景色又极为疏简，然诸景均赋以一定含意，相互之间又有衔接呼应和内在联系，遂使虚旷的景致仍显得十分充实。

沈周的造境，很强调山川恢阔的“势”和朴实的“质”。无论高山大川，还是平远小景，都具雄伟壮阔的气势，并在平淡自然、质朴无华的景色中，寓以蓬勃生意和高雅真趣，既不同于元人的空寂之境，也有别于浙派的粗俗之格。

沈周的笔法，既汲取了北宋李郭和明代浙派的硬度和力感，下笔刚劲有力，顿挫跌宕，还常运用比较整饬的线条勾勒坡石和建筑，以侧锋作斫拂式的短笔皴。同时又保留了董巨和元人的圆润和含蓄笔致，以中锋运笔为主，时见松秀的干皴和轻淡的勾线，并多有放逸写意之笔。其笔法刚中有柔、苍中带秀，既改变了元人“软中带硬”的过分内敛，强化了笔道的“骨梁”作用，又避免了浙派的一味外露霸悍，劲健而不失含蓄，使每一笔都富有韵味。

沈周的山水以水墨为主，墨色滋润，尤喜以浓墨点苔，同时水墨又具浓淡变化，富层次感，于凝重中见清澈，设色多施以清淡的浅绛，在水墨之中更添清雅，呈现出苍润之致。

沈周山水画在艺术形式上集诸家之大成，并善于将对立的因素和谐地融合一体，开启了综合主义之路，也为文人画的新发展拓展了天地。

四、文徵明的生平

文征明（1470－1559），原名壁，字徵明，后以字行，改字徵仲，又号衡山，长洲人。父亲文林曾任温州永嘉知县，故他3岁就随家去了温州，9岁时学古文于吴宽，19岁还吴居住，从李应祯学书法，20岁从沈周学画。自26岁至53岁，先后应乡举十试，皆落第，其间书画名声鹊起，已越过吴中地区，与唐寅、张灵、徐祯卿、祝允明、王宠、蔡羽等画家、文士交善，经常诗画酬往。



嘉靖癸未（1523），应江苏巡抚李充嗣荐举，文徵明以贡生入京，待诏翰林院，参与修《武宗实录》。他在京亲历上朝当值之辛苦，应制文书之乏味，目睹廷杖之酷毒，官场之险恶，曾多次上疏乞归，居京第四年（1527）终于获准辞归，时58岁。

文徵明返回苏州，即筑室于舍东，名“玉磬山房”，日啸咏其间。此后即以翰墨为伴，四方求请者纷至，均随以应之，未尝厌倦。唯规定“三不作”，即不为藩王、宦官及外国人作画，尝自谓：“吾老归林下，聊自适耳，岂能供人耳目玩哉！”[23]

文徵明性简静，不喜受人之惠，安贫乐道。却好周人之急，“家无余赀，而于故人子弟及贫亲戚其周之尤厚。”[24] 盛名以后，寸图才出，千临百摹，真赝纵横，他也不加计较，“故先生书画遍海内外，往往真不能当赝十二。而环吴之里居者，润泽于先生之手几四十年。”[25] 为人谨言洁行，恪守孝悌忠信，生平无二色，与夫人白首偕老；待兄友爱，危难时极力周护；对人温然，未尝面责人过。办事认真，从不苟且，“答人简札，少不当意，必再三易之不厌。”[26] 故书画之作愈老愈益精妙。他的人品道德和诗文书画，均受世人器重，四方文儒至吴者，莫不过从，艺文布满海内，家传人诵。

文徵明于嘉靖己未（1559）二月二十日卒，享年90岁。他创立的画风，追随者甚多，文氏家族见于著录的即达三十余人，学生和私淑弟子较著名者亦有三十余人。

五、文徵明山水画衍变轨迹

文徵明才艺出众，工诗文书画，绘画上擅长山水、人物、兰竹、花卉等各科，尤以山水著称。

文徵明早期山水从30岁至42岁左右，因42岁前名“壁，后开始改名“徵明”、44岁以后全改，故改名以前可称早期。此阶段曾师事沈周，兼学赵孟頫，以工细为主，兼有粗笔。如38岁的《雨余春树图》轴（台北故宫博物院藏），作青绿重色，工整细致，笔稍稚弱；42岁的《南窗寄傲图》卷（天津市文管会藏），运水墨淡彩，从沈周上追黄公望、倪瓒，潇洒淡逸。

中期44岁以后至60余岁，主宗赵孟頫、王蒙，无论青绿或水墨，均以工细为主。如49岁的《惠山茶会图》卷（北京故宫博物院藏），青绿重彩，学赵孟頫，景色较简洁，笔法工细中仍带稚拙感；53岁的《设色山水》轴（辽宁省博物馆藏），浅绛山水，宗王蒙、黄公望，已见细密苔点；60岁的《洛原草堂图》卷（北京故宫博物院藏），水墨淡色，主宗赵孟頫、王蒙、简淡稚拙；63岁的《石湖清胜图》卷（上海博物馆藏），水墨浅绛，笔墨工细简淡，风格秀拙婉约。

晚期60余岁至90岁，兼长粗细两种画法，本色的细笔画更见精工，粗笔画亦趋于苍劲。如78岁的《江南春图》轴（台北故宫博物院藏），布势疏朗，景色明媚，用笔工稳，风格简秀，是工笔淡彩的典型面貌；80岁的《真赏斋图》卷（上海博物馆藏），青绿重色中融人元四家的水墨法，于精工中见苍劲，为青绿山水杰作；同年的《古木寒泉图》轴（台北故宫博物院藏），又作水墨粗笔，布局饱满，用笔粗健，境界雄峻，气势磅礴，是晚年粗笔代表作。

六、文徵明山水画的艺术特色

文徵明所创山水画，奠定了“吴派”基调，主要艺术特色，也反映在题材处理和笔墨形式两方面。

1. 题材处理



文徵明作品题材，既有继承沈周之处，又有自身独创。以山水画为例，题材也分写景、抒情、仿古三类。写景山水具有更强的现实性，也包容了更广泛的生活内容，思想情感也更富文人的幽雅之情。无论是描绘自己熟习的江南自然风光，还是表现文人士子的生活环境和活动景况，境界都很优美、恬静，人物也温文尔雅，细致入微地表达了吴中文人的思想情操和人生追求。如《惠山茶会图》卷（故宫博物院藏），绘正德十三年二月十九日，文徵明与蔡羽、王守、王宠等七人游览无锡惠山名胜、煮茶品尝的情景，苍松翠柏围绕泉亭，诸人或围井列坐，或列鼎煮茶，或展卷吟诗，或山路闲步，真实地再现了"天下第二泉"的秀美景色和文人聚会的高雅情趣，在情节铺叙、环境描绘上较之沈周具体、细致得多。又如《沧溪图》卷（故宫博物院藏），画武城县令吴君的居室，此室位于江苏宜兴荆南山之北的荆溪，上通芜湖，下注太湖，并与离墨、铜官诸山相映带，水清林茂，有沧寒之色，故室名曰"沧溪"。画面居室依山傍水，松柏围绕，山色清丽，水面明沏，集中凝聚了荆溪地域之美。同时，明情无尘的环境，也象征吴君高洁无私的品行，如自题所赞："吴君有趣于溪，亦其心中无私而有所乐欤！"景与情融会得十分和谐。文徵明对憧憬向往的生活，还不厌其烦地一再描写，塑造各具情趣的不同境界，尽意抒写胸怀。如数幅《兰亭修禊图》，将东晋王羲之、谢安等人曲水流觞之会，或置于秀丽的平远景色之中，或见于幽静的深山峡谷之间，或现于雄峻的高岭巨崖之下，景色或青绿，或浅绛，或水墨，意境遂有秀丽、幽静、雄峻之别。又如品茶题材，《惠山茶会图》卷（故宫博物院藏）旨在记雅集盛会；《茶具十咏图》轴（故宫博物院藏），则抒发独居品茶的乐趣；台北故宫博物院收藏的《乔林煮茗图》轴、《品茶图》轴、《茶事图》轴等，又有赞友人高雅情操、记造访共茗佳话、叙茶事品试之要

等不同内涵。在文徵明笔下，吴中文人盛行的茶会、品茗活动不仅得以详尽展现，而且寄托了雅趣、志向和友情等较深刻的思想。

文徵明的抒情山水，主要表现隐逸环境和高士情操，文雅意趣也较胜沈周。如《绿荫清话图》轴、《临溪幽赏图》轴、《曲港归舟图》轴（均故宫博物院藏）等，画面景色都比较秀丽清幽，人物情态也很恬静优雅，可以说是画家本人的气质、性格、思想、人品的自我写照。

文徵明仿古之作宗学面比较广泛，文人画和院体画、水墨和青绿、粗笔和细笔，均有所涉猎。故宫博物院收藏的一本《山水册》，即较全面地反映了他的师承渊源。据末页张凤翼题："此文太史为其高第弟子朱子朗作小幅，幅各效古示衣钵也。中间效董巨者二，李成者一，范宽者一，小米者一，子久、叔明、元镇者各一，仲圭者一，而赵文敏独居其二焉。"观其画面，所仿诸家并未拘泥于外表形似，而注重笔墨意韵，撷取优长，正如其子文嘉在《先君行略》中所论："性喜画，然不肯规规摹拟，遇故人妙迹，惟览观其意，而师心自诣，辄神会意解。至穷微造妙处，天真烂漫，不减古人。"其它如兼学二米和高克恭的《仿米云山图》卷、宗仿倪瓒的《江南春图》卷（均故宫博物院藏），近似赵伯驹、赵孟頫的《青绿山水》卷等，也都深得诸家神韵。

2. 笔墨形式

泛学诸家和兼收并蓄，使文徵明的艺术风貌比较多样，其间受赵孟頫、王蒙、吴镇三家影响最深，从而形成了粗笔和细笔两种主要画法。"粗文"山水受沈周熏染，并融入马夏粗劲刚健的用笔，赵孟頫枯木竹石中以书法入画的运锋，以及吴镇淋漓酣畅的墨法，呈现粗简豪壮格调。《溪桥策杖图》轴、《雨晴纪事图》轴、《枯木疏篁图》轴、《霜柯竹石图》轴（均故宫



博物院藏)，均反映了"粗文"的典型面貌。"细文"山水属本色画，又分水墨（包括浅绛）和青绿两类。水墨山水取王蒙的缜密、黄公望的虚灵和赵孟頫的秀雅，构成俊逸秀润的风格。如《绿荫清话图》轴（故宫博物院藏）中繁密布景和精细树枝源自王蒙；《垂虹送别图》轴（故宫博物院藏）中疏朗格局和松灵用线宗法黄公望；《临溪幽赏图》轴中工整细秀的树姿和《石湖清胜图》卷（上海博物馆藏）中秀拙婉约的笔意，均近似赵孟頫。这些作品在显现诸家之长同时，又自具本身特色，象疏朗均衡的布局、勾勒少皴的山石、规整而略具装饰性的形态、尖细工拙的用笔、清润淡雅的墨色，宁静幽雅的境界、恬淡平和的情愫等等，总体风范具有鲜明的文人书卷气。

文徵明最擅长的还是青绿山水，这是基于对古法的追慕，如他在"跋唐阎右相《秋岭归云图》卷"中所述："余闻上古之画，全尚设色，墨法次之，故多用青绿。中古始变为浅绛，水墨杂出。以故上古之画尽于神，中古之画入于逸。均之，各有至理，未有以优劣论也。"画法主宗赵孟頫，兼取赵伯驹和赵伯骕，也融入元四家和二米笔墨，从而形成丰姿多彩、行利相兼的小青绿山水风貌。存世的作品中，《惠山茶会图》卷和《兰亭修禊图》卷（均故宫博物院藏）多受赵孟頫影响，工细秀雅，惟敷色较为艳丽；《东园图》卷和《青绿山水》卷（均故宫博物院藏）则主宗二赵，用笔工整谨严，渲染精细明丽，然亦不失清雅之趣；《真赏斋图》卷（上海博物馆藏）又融入元人之法，山石在勾勒中有细皴密点，设色在青绿中配以赭石、花青，于工细中见劲健，鲜丽中见淡雅，具鲜明的行利相兼特色。

七、"吴派"后学诸家

"吴派"经沈周、文徵明的努力创建，在当时形成很强的阵营，代有传人。创始人沈周已有较多追随者，家传子孙有沈幽、沈召、沈轸、沈丝、沈芦洲、沈颢、沈湄等人；学生和传人有文徵明、张复、项承恩、盛时泰、吴麟、周用、雷鲤、陈铎、陈焕、陆文、喻希连、孙艾、宗周、谢时臣、陈天定、杜翼龙、朱南雍、李著、徐弘泽等人。其中佼佼者唯文徵明一人，有"出兰"之誉，其他画家多囿于成法，少有创意，其间谢时臣取得一定成就，享有时名。

文徵明的后继者更多，总数不下七、八十人，沈周以后，"吴派"实际上完全成了文家天下。文氏家族绵延至清代，见于著录的即达三十余人，堪称中国历代最大的书画世家，著称于世的有文彭、文嘉、文伯仁、文从简、文震亨、文俶等。入室弟子突出者有陈淳、陆治、王谷祥、钱谷、周天球、陆师道、朱朗、居节等；宗学者更多，稍知名者有孙枝、陈焕、陈祼、程大伦等，其中不少画家成就显著，自呈一格，如以山水擅名的钱谷、陆师道、居节，兼善山水、花鸟的陆治、陈淳，独擅花鸟的王谷祥、周天球。

有些画家虽不属"吴派"成员，但画法也受该派一定影响，并取得较显著成就。如擅长工笔重彩花鸟的孙克弘、创"钩花点叶"体花鸟的周之冕，他们亦属吴门后期画家中的佼佼者。

1. 文嘉（1501 - 1583），文徵明次子，官和州学正。工诗文书画，继承家学，精于古书画品赏鉴定，著有《钤山堂书画记》。画风传父衣钵，面貌相象，故早年尝为其父代笔。由于他过目古人名迹甚多，故下笔能脱去习俗，并呈现自身一定追求。山水画在承继文征明细笔法同时，用笔比较侧纵疏简，风格趋于秀润清远。



2. 文伯仁（1502－1575），文徵明之侄，擅长山水、人物，承文徵明衣钵，并参以王蒙之法，构图突破平实而趋繁茂，用笔也更细劲，风格以细密见胜。

3. 钱谷（1508－？），字叔宝，号罄室，吴县（今江苏苏州）人，文徵明弟子，擅长山水、兰竹。山水画风近老师，参酌沈周粗笔，稍见粗重。在画法上新意不多，因风格相近，尝为文徵明代笔。取材立意方面则有所拓新，如"纪游图"，将早先沈、文的独幅单景变为集册多景，不仅景致较为写实，而且以游览先后为序，较全面地展现旅游胜景。它已由文人自抒情怀的纪游图逐渐衍变为引导观众游览的导游图，表明此时"吴派"画家的创作宗旨已从聊以自娱转为受制于人，即服从于一定的社会需要，钱谷等人已属于介乎文人画家和职业画家之间的人物。

4. 陆治（1496－1576），字叔平，号包山子，吴（今江苏苏州）人，工诗文书画。绘画师事文徵明，山水宗"细文"，用笔稍尖峭方直，有"风骨峻削，霞思涌叠，而不免露蹊径。"[③]之评。花鸟得徐、黄遗意，以工笔设色见胜，有"妍丽派"之称。其成就在"吴派"中甚为突出。

5. 孙克弘（1533－1611），字允执，号雪居，松江（今属上海）人，官至汉阳知府。擅画山水、花鸟、人物，尤精花鸟，师法陆治和沈周，以工笔重彩法见长，风格秀丽淡雅，间有水墨之作。《百花图》卷（故宫博物院藏）为工笔画代表作，图绘四时百花，每种花前均有自题诗句，勾勒线条工整，笔法富枯润、粗细变化，晕染敷色也清淡明丽。精微的刻画，使花叶不仅呈现正反、向背的色差，同一面上也有深浅不同的变化；同时色彩的调配也十分和谐，艳丽华贵而不失典雅。作品反映了他的典型风格和独具特色。《折枝四季花卉》卷（辽宁博物馆藏），则运用水墨法，简逸的写意笔墨近似陈淳、又稍

见工整，呈现其水墨花卉的面貌。

6. 周之冕（公元十六世纪），字服卿，号少谷，长洲（今江苏苏州）人。生卒年不详，约死于万历末年。专擅花鸟，“家畜诸禽，详其饮啄飞止，故动笔具有生意。”[②] 画法兼善水墨和设色，尤长兼工带写法，即花用工笔勾勒，叶作写意没骨，墨彩结合，工写相间，号称“勾花点叶”派。王世贞评论：“吴郡自沈启南之后，无如陈道复、陆叔平，然道复妙而不真，叔平真而不妙，之冕似能兼撮二子之长。”[③] 他虽不属“吴派”，但兼取陆治、陈淳两家花鸟之长而自成一体，勾花、点叶法又从沈周花鸟发展而来，故其艺术渊源亦未离“吴派”。

吴派”成员数以百计，然自沈、文学生辈以后，再也没有出现过杰出的人才，诚如清方吉偶在题杜琼《山水卷》中所评：“有明一代，高手出吴门，末流亦在吴门。”迨至晚明的“吴派”后期诸家，许多作品徒有“文人画”之名而无“文人画”之实。他们在创作中片面追求笔墨情趣而轻视师法造化，将沈、文所创立的笔墨形式视为固定的、现成的模式，再用此模式去诠释、套用自然实体，而不是从真实山水中生发出相应的、新的表现形式，从而和内容游离脱节，成为带形式主义倾向的笔墨游戏。过分强调书法意趣而忽视造型的基本功和主题的深刻性，使画面流于简率、空洞。一味追求诗画结合和抒情意味，往往配诗生拉硬扯，抒情无病呻吟，缺乏真挚动人的情感。竭力主张仿学古人而不图变革创新，使作品陈陈相因，千篇一律。明末范允临在《输蓼馆集》中曾评述：“今吴人目不识一字，不见一古人真迹，而辄师心自创。惟涂抹一山一水，一草一木，即悬之市中，以易斗米，画那得佳耶！间有取法名公者，惟知有一衡山，少少仿佛，摹拟仅得其形似皮肤，而曾不得其神理，曰‘吾学衡山耳’。”到明末清初，对“吴派”末流的贬斥已不亚于“浙派”末流，如清王原祁在《雨窗漫笔》中评：



"明末画中有习气恶派，以浙派为最。至吴门、云间，大家如文、沈，宗匠如董，赝本混淆，以讹传讹，竟成流弊。广陵、白下，其恶习与浙派无异。有志笔墨者，切须戒之。"晚明"吴派"的衰微，激发起董其昌决心重振文人画，遂出现了号称正统的"松江派"，文人山水画又跨入一个新的历史阶段。

第四节 唐寅和仇英

唐寅和仇英虽与沈周、文徵明并称"吴门四家"，但两人并不属"吴派"。唐寅是位落魄文人，最终以画谋生，仇英出身工匠，一直是位擅长丹青的职业画家，他们的地位自与沈、文有别；两人均曾师事周臣，从南宋"院体"入手，后来虽也汲取文人画之长，然扎实的功底、精湛的画技，使作品仍具浓厚的行家气息，与沈、文典型的文人画格调迥然不同；两人的画风也各有传人，自成一系。唐寅门生有钱贡、朱生、肖琛，宗法者有沈硕、朱竺等。仇英传人有女儿仇珠、孙子仇世祥、学生尤求、沈完、程环等，沈硕、朱竺也兼宗其法。因此，唐、仇两人有更多相近之处。

一、业师周臣

周臣，字舜卿，号东村，姑苏人，约生于景泰元年(1450)，卒于嘉靖十四年(1535)，享年80余。师从本郡陈暹，是位职业老画家。

他擅长山水、人物，布局缜密平稳，主宗南宋"院体"，受李唐、马远影响最深，并汲取宋元多家之法，形成自身风貌，布局缜密平稳，山峦崚嶒雄峻，用笔尖劲严整，墨色浓重沉着，

反映出“行家”的深湛功力。山水画存世代表作有《春泉小隐图》卷（北京故宫博物院藏），画裴春泉隐居小憩的情景。构图以近景为主，主体突出，树石勾皴刚健硬峭，状物准确严谨，山石斧劈皴用浓重水墨，呈浑厚之势，这些都显现出“院体”特色；同时又布置清旷的远景，根据物象施以刚柔、轻重不同的笔法、人物屋宇作淡墨轻色，这些又汲取了某些文人画之法，从而呈现自身面貌。《山斋客至图》轴（上海博物馆藏）采用高远布局法、近景和远景造型坚实明晰，中景则虚化朦胧；近岗和远峰运用方硬的小斧劈皴和刮铁皴，表现出嶙峋坚致的石骨，远岸丛树和云霭、又以浓淡的水墨点染晕化、颇类米点云山。全图疏密有序，严整中见虚灵，既脱胎于南宋“院体”，又融入北宋李、郭和文人画的表现手法。周密雄劲而又清旷秀美的风格，既得到行家的肯许，也为当时文人所推重。

周臣的人物画也功力精深，造型洗练准确，用线劲健流润，神态真实生动。代表作品有《流民图》册（分藏美国克里富兰艺术博物馆和檀香山美术馆），描绘25个流民乞丐，无论老幼病残，艳丑贤愚、均栩栩如生，如徐沁《明画家》所评：“古貌奇姿，绵密萧散，各极意态。”此画的创作意图，自题曰是“警励世俗“，即要唤起世人的仁爱之心，怜悯周济这些流离失所、无奈乞食度日的流民，实际上是真实地反映了当时的社会现实尤其是下层人民的苦难生活，此类风俗画在明代堪称绝无仅有。

二、唐寅坎坷的经历

1. 少负才气

明成化六年（1470）二月四日，唐寅生于江南秀丽繁华的苏州，因此年干支为庚寅，生肖属虎，故取名为寅，字伯虎，



复字子畏。

唐寅父亲唐广德是一位商人，"贾业而上行"，在城内吴趋坊开一家小店，可能是肉铺酒馆，故唐寅自谓"计仆少年，居身屠酤，鼓刀涤血。"[29] 唐寅自幼聪慧，父亲为使他日后发达，专门请了举业师。但他生性顽皮，不受管束，经常与小朋友嬉玩打闹，并喜与轿夫、杂役、屠夫、小贩等下阶层人厮混，如他"与文徵明书"中自述："昔仆穿土击革，缠鸡握雉，参杂舆隶屠贩之中。"

唐寅在青少年时代，相继结识了文徵明、张灵、都穆、徐祯卿等人，成为挚友。然其行为依旧放荡，故与性格旷达不羁的邻居张灵最为相得，两人常裸体打水仗，"赤立泮池中，以手击水相斗，谓之水战。"[30] 两人同游虎丘，于可中亭中吟诗骗酒喝[31]。与风流才子祝允明也甚亲昵，唐、张、祝三人曾在雨雪中扮作乞丐，鼓节唱"莲花落"，得钱后沽酒野寺中痛饮。唯与之同龄的文徵明为人稳重，不苟言笑，对唐寅时加规劝，二十五岁曾作"简子畏"诗，描述唐寅当时行径："落魄迂疏不事家，郎君性气属豪华。高楼大叫秋觞月，深幄微酣夜拥花。"[32] 十七岁始作画，为周诒之母作《贞寿堂图卷》，后纸有沈周题记，其时当与沈周结识。十八岁时，他也为沈周所绘《壬鳌鼙舟图》题诗。此时期主要从沈周学画，故早年画风颇受沈氏影响。

唐寅于十九岁成家，娶徐廷瑞次女为妻。依仗父母供养，生活安逸。然在二十四、五岁时，家庭连遭不幸，两年内"父母妻子蹑踵而没，丧车屡驾，黄口嗷嗷。"[33] 出嫁不久的妹妹又意外死去，家道顿时衰败下来。

2. 科举遭黜

唐寅二十六岁时，挚友祝允明加以规劝："子欲成先志，当且事时业；若必从己愿，便可褫襕幞，烧科策。今徒藉名泮庐，

目不接其册子，则取舍奈何？[9] 遂决意收敛玩心，"谨户绝交往"一年，专心攻读经书。约27岁时，他曾去福建九仙山九仙祠祈梦，祈求指点迷津。结果梦赠墨万筒，以后即有唐寅筑"梦墨亭"之举和祝允明撰"梦墨亭记"之文。弘治十一年（1498）二十九岁时，他试应天府乡试，中第一名解元，即刻印"南京解元"。岁暮，与江阴举人徐经同船至京，参加来年会试。不料在第二年二月二十七日第二场会试后，给事中华昶劾主试官程敏政预泄场题，徐经、唐寅涉嫌贿赂鬻题，营私舞弊，程、徐、唐三人俱被捕入狱，受严刑逼问。六月初一定案，徐、唐以"夤缘求进"罪名，被判"赎徒"，并皆"黜充吏役"，取消终生功名。唐寅耻以为吏，入冬不就而归。

3. 藉画谋生

唐寅返乡后，景况窘迫，外人奚落，家中亦"童奴据案，夫妻反目。"续娶的妒妇弃之而去。他情绪低落行为更加颓唐，常借酒浇愁，狎妓遣闷，并嗜好佛氏之言，穷研命理星卜之学，自号"六如居士"，刻印"逃禅仙吏"。40岁时筑桃花庵及梦墨亭，经常邀友作乐，饮酒赋诗。自号"桃花庵主"，并作"桃花庵歌"曰："酒醒只在花前坐，酒醉还来花下眠，半醒半醉日复日，花落花开年复年。但愿老死花酒间，不愿鞠躬车马前；车尘马足贵者趣，酒盏花枝贫者缘。若将富贵比贫者，一在平地一在天。若将花酒比车马，他得驱使我得闲。别人笑我忒风颠，我笑他人看不穿，……"。又曾作《仿白太傅自咏》诗曰："高情自信能忘我，隐者何妨独洁身。无所不知方是富，有衣典酒未为贫。"[10]。顷时，从周臣学画，主宗南宋李唐、马、夏"院体"画风。为维持生计，开始鬻文卖画，曾有诗云："不炼金丹不坐禅，不为商贾不耕田。闲来写幅青山卖，不使人间造孽钱。"[11]。由于他兼善诗文书画，绘画上又山水、人物、花鸟俱能，故作品雅俗共赏，声名远播四方。然以画谋生，家境并不



富裕，还时时陷入困境，他曾发出悲吟："十朝风雨苦昏迷，八口妻孥并告饥。信是老天真戏我，无人来买扇头诗。"[⑲] 因经济拮据，三十六岁时为向文徵明借钱而发生龃龉，几近绝交。

4. 江西之行

正德九年（1514）秋，江西宁王朱宸濠修建了"阳春书院"，仰慕唐寅、文徵明之名，遣人持重金来苏州相聘。文徵明婉言谢绝，唐寅因生活困顿，接受了聘礼，随即游匡庐，渡彭蠡，至南昌。半年后察觉宁王野心，遂佯狂而归，于次年九月返故里。正德十四年（1519），宁王谋反被诛，唐寅有幸躲过了一次劫难。

唐寅晚年居乡寡出，专志于诗文书画，聊以谋生和自娱。五十一岁时曾题《西洲话旧图轴》曰："醉歌狂舞五十年，花中行乐月中眠。漫劳海内传名字，谁信腰间没酒钱。书本自惭称学者，众人疑道是神仙。些须做得功夫处，不损胸前一片天。"五十岁以后即病魔缠身，作画力不从心，多草草而成。嘉靖二年（1523）十二月二日病故，终年五十四岁。身后惟遗一女，嫁王宠之子子阳。朋友集资送葬，墓在苏州城外横塘。

三、唐寅的绘画师承与风格衍变

唐寅兼善山水、人物、花鸟各科，且画法多样，面貌各异。评者均谓其师承广泛，如王稚登《吴郡丹青志》指出："评者谓其画，远攻李唐，足任偏师；近交沈周，可当半席。"王世贞《弇州山人四部稿》评曰："伯虎才高，自宋李营丘、范宽、李唐、马、夏，以至胜国吴兴、王蒙、黄数大家，靡不研解，行笔极秀润，缜密而有韵度，惟小弱耳。"姜绍书《无声诗史》则称："唐六如画法，受之东村（周臣）。"结合存世作品，悉知唐寅确转益多师，曾先后宗学沈周、杜堇、周臣，并上追北

宋李成、范宽、郭熙，南宋四家，元代黄公望、王蒙、赵孟頫诸家。在山水画方面形成粗、细两种面貌，并有前后发展变化；人物画亦兼能工笔重彩和淡色、白描，以及水墨写意诸法；花鸟画则以沈周为宗。

唐寅的山水画呈现较明显的师承渊源和风格衍变轨迹，大致可分为早、中、晚三个时期。三十岁以前为早期，十六岁与文徵明结交，十七岁与沈周相识，并开始作画，耳濡目染，吴门文人画风格对他颇有影响。此时期存世作品极少，然也可看出若干沈、文影响的痕迹。如作于十七岁的最早一幅作品《贞寿堂图卷》（北京故宫博物院藏），吴一鹏题云："岁丙午，子畏年止十七，而山石树枝如篆籀，人物衣褶如铁丝。少诣若是，岂非天授。"观其笔墨，殊多篆籀写字之法，然布局、造型、意趣，颇近吴门文人山水画，象"两段式"的前后两景布局，勾皴坚劲的近处山石，皴染粗简的远方峰峦，简拙的人物形态，以及平和宁静的意境等；尤其整饬的平台勾线和勾点相间的树叶，明显效仿沈周，山石的披麻、乱柴皴，则源自黄公望、王蒙。作于二十余岁的《黄茅渚小景图卷》（藏上海博物馆），细劲尖利的用笔，近乱柴的铁丝皴，以及整饬的坡石线条，均近似上图，亦不离元以来文人画传统。

三十岁至四十岁为唐寅中年时期，自三十一岁师事周臣，画风转向主宗南宋"院体"，笔墨变为刚健劲峭，形成粗笔山水风貌，如王稚登《吴郡丹青志》所评："画法沉郁，风骨奇峭，利落庸琐，务求浓厚，连江叠巘，洒洒不穷。"同时，也保留了早期承绪沈周及元人的很多画法，故其风格仍有别于周臣。如李日华《味水轩日记》所评："东村工密而苍老，伯虎秀润而超逸，气韵自然不同。"如约作于三十一岁会试归来时的《骑驴归思图轴》（藏上海博物馆），重叠的山石施以遒劲的斧劈皴，已见周臣影响，而茅屋和人物以疏略的线条简约勾



出，仍存沈周遗韵，两者兼容，呈转变时期面貌。作于三十三岁的《风木图卷》（藏北京故宫博物院），两株古木粗健，用笔沉郁有力，水墨勾染浓重，具更多粗笔面貌。《山石轴》（藏台北故宫博物院），有自题诗："松间草阁依岩开，岩下幽花逸露台。谁扣柴扉惊鹤梦，月明千里故人来。"画法极似周臣《山斋客至图》，呈典型"院体"风貌，似作于三十五岁。另有《松溪独钓图轴》、《观瀑图轴》（均藏台北故宫博物院），亦属主宗周臣的"院体"山水，也当作于三十五、六岁。此后，唐寅泛学宋元诸家，在粗笔山水中融入它法，面貌又有所变化。如作于三十七岁的《王鏊出山图卷》（藏北京故宫博物院）构图饱满，山势雄峻，人物精细，用笔方劲，山势以小斧劈皴为主，仍保持了"院体"的主要特征，然细秀的线条，和谐的墨色，又融进了沈、文之法，于雄健中见清润。同年所作《沛台实景图页》（藏北京故宫博物院），画法主宗李唐，然远处清描淡染的云雾、山峦和粗笔点簇的树丛，明显效仿高克恭之云山，欲熔南宋与元人于一炉。同年又有《关山行旅图轴》（藏北京故宫博物院），蟠虬槎枒的树姿和工谨细劲的勾线，都近似北宋李、郭，而注重浓淡变化的滋润墨色又吸收了元代吴镇之长，这又是结合北宋和元人之长的尝试。故在唐寅三十六岁至四十岁之间的山水中，交错出现了粗、细两种风格，属于成熟前的过渡阶段，侧重于粗笔的有《春游女儿山图轴》（藏上海博物馆），《看泉听风图轴》（藏南京博物院）等，呈细笔趋向的有《南游图卷》（藏美国弗利尔艺术馆），，《函关雪霁图轴》（藏台北故宫博物院）等。

四十岁至五十四岁属唐寅晚期，逐步形成了本色的细笔山水面貌。其典型风格是：景色简约清朗，近景突出，远景简略；用笔多细劲中锋，纤而不弱，力而有韵，刚柔相济；皴法变化丰富，短斫、长皴、顺笔、逆毫、方折、圆转交替使用，

不辨何种皴法，却杂而不乱，穿插有序，灵活有理；墨色淋漓，又富变化，满布全幅却不显迫促，具秀润和空灵感；总体风格谨细绵密，平淡清远。代表作品有：作于四十七岁的《山路松声图轴》（藏台北故宫博物院），画面着意刻画近景的三株巨松，数叠飞瀑及观景主仆，笔墨精细，远景重山巨嶂则很简略，用笔草草，全幅虚实相间，境界清旷。作于同时的《落霞孤鹜图轴》（藏上海博物馆），亦呈相近布局，用笔更见细秀，皴法也趋多样，乱柴、披麻皴结合，墨色亦清雅蕴藉。作于五十岁的《双鉴行窝图册》（藏北京故宫博物院）则呈刚柔相济风貌，山石于坚峭中见圆转之势，皴法尤其多变，披麻皴演化为细笔长皴，小斧劈皴改成中锋短斫，后景峰峦的大斧劈皴也衍变为化黑为白的“淡斧劈皴”，线条趋于细劲，甚至用缜密之笔细描水纹。五十岁所作的《西洲话旧图轴》（藏台北故宫博物院），惟作近景特写，略去中远二景，构图更见疏朗；笔法也分外工细，树石勾皴精微，惟树枝叶丛，用笔有颤动之迹，为病中力不从心所致。唐寅成熟的本色细笔画，融南北宗于一炉，实具行、利相兼之特色，诚如盛大士《溪山卧游录》所评：“伯虎参松雪之清华。其皴法虽似北宗，实得南宗之神髓也。”

唐寅的人物画，也兼取诸家之法，面貌多样。他三十岁赴京会试时，得与杜堇相识，杜堇擅长白描和工笔设色法，唐寅也有一些白描人物和工笔设色人物，画法与之相近，显然受到杜堇影响，同时融入了北宋李公麟和唐人传统。三十余岁唐寅宗学周臣，并远承南宋李唐、马、夏，也作一路比较劲健纵逸的水墨人物画。故董其昌评其人物画：“唐伯虎虽学李晞古，亦深于李伯时，故人物、舟车、楼观无所不工。”[⑩] 存世作品中，《陶谷赠词图轴》（藏台北故宫博物院）作工笔重彩，与杜堇《玩古图卷》（藏台北故宫博物院）相比较，仕女开面的三白法、人物衣褶的金针描，以及芭蕉、竹叶、树枝的画法，都十分相似，



显然是仿效杜堇，只是技法更精能，气质更雅驯。另件工笔重彩画《王蜀宫妓图轴》(藏北京故宫博物院)，则兼取唐代仕女画法，面部施三白，衣纹作铁线描，形象丰润，色彩绚丽。作工笔淡色的《班姬团扇图轴》(藏台北故宫博物院)，仕女之造型、用线和点景蜀葵，也都近似杜堇。而白描人物画《饮中八仙图卷》(藏辽宁省博物馆)，则又兼取杜堇和李公麟之法，用笔劲健流畅，形象飘逸清隽。其水墨仕女画《秋风纨扇图轴》(藏上海博物馆)，主要受周臣和李唐影响，衣纹用韭叶描和折芦描，用笔遒劲飞动，顿挫起伏，形象简练传神，极富写意之韵。

唐寅的花鸟画，主要师法沈周，兼宋元文人画，以水墨法见长。如《枯槎鸜鹆图轴》(藏上海博物馆)，仿学沈周，多书法笔韵。《墨梅图轴》(藏北京故宫博物院)，工拙相间，具宋元文人花卉画意趣。

四、唐寅绘画的艺术特色

唐寅兼善山水、人物、花卉各科，面貌多样。其艺术特色，既与沈、文、仇三家有共同之处，如综合南北两宗之长，强调诗书画三结合、重视笔情墨趣、追求行利相兼等；同时又具鲜明个性，除风格面貌自具特色外，还表现为题材寓有较强思想性，构思切题又精巧，不落俗套。

1. 题材

唐寅作品的题材，于传统未有重大突破，然在题材处理方面很重视思想性，坎坷经历所形成的思想波动、处世态度、人生哲学，在他的创作中都有不同程度的反映，主观因素较强烈。作品所披露的思想感情和审美趣味，虽未脱出封建文人士夫的范畴，但更多倾诉着一位失意文人的哀怨、不满、愤懑、

失望，因此，较之沈、文，感情抒写更直露，个性色彩也更浓，同时，运用比拟、寓意、讽喻、自况的手法也更多。这一特色在人物画中体现最鲜明。如《桐阴清梦图》轴（故宫博物院藏），画一高士在梧桐树下瞑目小憩，神态慵散，从题诗"此生已谢功名念，清梦应无到古槐。"可以看出，此图是自况写照，表露绝意功名又无所事事的烦闷心境。据近似杜堇画风和已趋圆润的赵体书法判断，当作于30岁会试受挫后不久，正是其当时景况的真实反映。另一幅作于三十三岁的《风木图》卷（故宫博物院藏），是描绘孝子黄志淳哀悼双亲亡故的情景，实际上也寄托了画家自身哀思，因在不久前，唐寅也连遭不幸，二十五岁双亲故世，前妻、妹妹又接踵而没；三十岁又遭罢黜，故而画面人物悲泣神态刻画得情真意切，入木三分。即使是取材于历史故事的人物画，唐寅也常常寓以深意，或嘲弄官场腐败，或讽喻世态炎凉。如《王蜀宫妓图》轴（故宫博物院藏），刻划前蜀后主宫内四位乐妓形象，体貌雍容华丽，光彩照人，然题诗却表明是在抨击统治者的荒淫糜烂生活；《陶谷赠词图》轴（台北故宫博物院藏），取材于北宋初年故实，北宋大臣陶谷出使江南时，自恃为上国使者，道貌岸然，盛气凌人。韩熙载乃命家姬秦箬兰装扮成旅舍工友之女，拥慧扫地，陶谷见其貌美，相与亲昵，临别赠词。次日，南唐李后主设宴招待陶谷，他依然装成正人君子，李后主遂命秦箬兰出来劝酒唱歌，歌词即陶谷所赠之词，使陶谷顿时面红耳赤，狼狈不堪。画面描绘陶谷私会秦箬兰赠词场面，唐寅题诗一首，揭露了陶谷的假道学嘴脸，主旨是借古寓今，抨击达官显宦的虚伪，寓针砭时弊之意。另两幅仕女画《班姬团扇图》轴（台北故宫博物院藏），《秋风纨扇图》轴（上海博物馆藏），题意接近，前图依据西汉班姬婕妤的《扇诗》创作，抒写宫中妇女怕年长色衰被遗弃的心情，诚如画家题诗所言："常恐秋节至，凉飚夺炎热。弃捐

箧笥中，恩情中道绝。"着重表达对妇女命运的关注；后图则笼统描绘美人暮秋之伤，藉此讽刺世态的炎凉，即如题诗所点："秋来纨扇合收藏，何事佳人重感伤。请把世情详细看，大都谁不逐炎凉。"同时也怜人自怜，抒写失意心绪，如项元汴在评此图时所指："唐子畏先生，风流才子，而遭谗被摈，抑郁不得志，虽复佯狂玩世以自宽，而受不知己者揶揄亦已多矣。此图此诗，盖自伤自解也。"

2. 构思

唐寅作品往往构思精巧，人景并重，景象紧扣题意，很少累赘、多余之物。这主要反映在以人物活动为中心的山水画中，如《骑驴归思图》轴（上海博物馆藏），据题诗曰："乞求无得束书归，依旧骑驴向翠微。满面风霜尘土气，山妻相对有牛衣。"推测约作于会试落第归来的三十一岁，画面绘孤独的骑驴者行进在崇山峻岭、荒径野店之中，其意就不单纯是一幅行旅山水图，而恰是当时失意、悲怆、急归心境的写照，故作品境界比较险峻、冷寂、荒寒。又如十七岁少年时所作《贞寿堂图》卷（故宫博物院藏），技法虽未臻成熟，选景却很合主题。贞寿堂是嘉祥学谕周希正母亲楼孺人所居之室，希正与弟希善幼时丧父，周母孀居四十年，悉心教养，后希正中举得官，特建堂奉养八旬老母，为表彰老人贞节高寿，遂取名为"贞寿堂"，吴中士林纷纷前往祝贺。此图正中即绘贞寿堂，周母端坐中堂，两子恭立一厢，庄外桥畔，有客来贺。居室左依石岗，右临平湖，院内松柏苍翠，对岸青山逶迤，安排的情节、景色都寓有颂贺之意。又如《桐山图》卷（故宫博物院藏），画太湖之中突兀而出的桐山，半边是明澈无际的湖面，半边是陡峭如屏的山崖，鲜明地突出了太湖之浩渺和桐山之险峻，布局不落俗套。又如《王公拜相图》卷（故宫博物院藏），以崎岖的山道，表示王鏊拜相任重道远，赋景以理，构思巧妙。《双鉴

行窝图》册，（故宫博物院藏）画面堂屋后依高山，前列巨岩，池水东、西两泓，清彻如镜，形象地点出了“双鉴行窝”题意。

五、仇英藉画谋生的生涯

1. 众说纷纭的生卒年

仇英，字实父，号十洲，祖籍太仓，移民苏州。关于他的生卒年有数家之说。据考，其卒年已可确定，根据是仇英《职贡图》卷（北京故宫博物院藏）后纸彭年跋，题曰：“实父名英，吴人也。少师东村周君臣，尽得其法，尤善临摹。东村既殁，独步江南者二十年，而今不可复得矣。”署年款“嘉靖壬子腊月既望”，而同年腊月九月既望文徵明跋中尚未提及仇英已经作古，因此，仇英应卒于嘉靖三十一年壬子（1552）九月十六日至十二月十六日之间。[19] 至于仇英生年，因历来画史均记载他寿祚不永，盛年凋落，如文嘉题仇英《玉楼春色图》云：“仇生负俊才，善得丹青理，盛年遂凋落，遗笔空山水。”[20] 董其昌《画禅室随笔》亦谓“仇英短命”，故均按享年50岁左右上推，定生年为弘治十五年壬戌（1502）[21] 或弘治十三年庚申（1500）[22] 或弘治十一年戊午（1498）[23] 享年有51岁、53岁、55岁诸说，虽未定论，亦当相差不远。

2. 经历与交友

仇英出身贫寒，早岁曾当过漆工，据张潮《虞初新志》记载：“其初为漆工，兼为人彩绘栋宇，后徙而业画。”青年时代从周臣学画。“初执事丹青，周东村异而教之。摹唐宋人画，皆能夺真。”[24] 周臣卒于嘉靖十四年（1535），故仇英从学当在30岁左右，他于嘉靖十一年（1532）35岁时画的《园居图》卷（台北故宫博物院藏），已显李唐、刘松年画法，可佐证从师时间。青年时相交的师长辈还有文徵明，正德十二年（1517）文



徵明48岁时，曾请20来岁的仇英为《湘君湘夫人图》轴设色，可知两人交往甚早。

仇英与同代人的交往比较密切，相知的吴中诗人、画家和书法家有王宠、王宠、文彭、文嘉、文伯仁、彭年、陈淳、陆治、陆师道、周天球、许初、张凤翼等，他们均曾为仇英之画题诗作跋。仇英与这些文人结成艺友，既播扬了他的声誉，也在艺术上深受"吴派"熏陶，使其源于周臣的南宋"院体"风格逐渐发生变格，由刚劲严整而趋于清逸秀润。

仇英以卖画为生，他的精湛画艺也深受一些收藏家青睐，纷纷与之交往，或请至家中驻馆作画，或订件资助其创作，同时为他提供众多家藏的前代名迹供观赏临摹，使仇英得以广泛宗学宋元诸家，画艺迅速提高。器重最热心的是收藏名家项元汴，曾邀请仇英馆居十余年，时间约在嘉靖二十余年期间，仇氏40余岁。他为项元汴所作，有署年嘉靖二十六年（1547）的《水仙腊梅图》轴和《临宋元六景》册（均台北故宫博物院藏），以及无纪年的《松溪横笛图》轴、《蕉荫结夏图》轴、《桐荫清话图》轴等，还为其弟项元淇作《桃村草堂图》轴（北京故宫博物院藏）。昆山周六观亦延请仇英作画，"周六观吴中富人，聘仇十州主其家凡六年，画《子虚上林图》为其母庆九十岁，奉千金，饮馔之半逾于上方，月必张灯集女伶歌宴数次。"[⑦] 据此图自题，时间自嘉靖丁酉（1537）至壬寅（1542），是在40岁左右时。另一位重要定件人是长州陈官，"与十州善，馆之山亭，屡易寒暑，不相促迫。"[⑧] 仇英为他所作有《职贡图》卷（北京故宫博物院藏）、《桃源仙境图》轴（天津市艺术博物馆藏）、《溪山栖隐图》轴（虚白斋藏）等，时间当在最晚年。其他定件人还有徐宗成、王献臣、周凤来、华云等人。

仇英不擅诗文，专志于绘事，"作画时，耳不闻鼓吹阗骈之声，如隔壁钗钏，顾其术亦近苦也。"[⑨] 然正是这种苦功，使

他的画艺不断精进，并创作了许多他人难以企及的鸿篇钜构；其艺术得到社会普遍认同和赞扬，并得以跻身于“吴门四家”之列。

六、仇英绘画的艺术特色

仇英擅长山水、人物，山水画以青绿设色为主，工整精细中见文雅清新，人物画多运工笔重彩法，精丽艳逸，尤以仕女著称。具体艺术特色，可从题材内容、山水画、人物画三方面剖析：

1. 题材内容

仇英作品内容大致可分为摹古之作、传统题材、现实内容三类。摹古之作比较忠于原迹，大都是为训练基本功、广泛学习传统而画，如《临肖照中兴瑞应图》卷（故宫博物院藏），较忠实地保留了南宋肖照六段本的原貌。传统题材在构思上能别出新裁，自具新意，清新明快，雅俗共赏，如《人物故事》册（故宫博物院藏），所选贵妃晓妆、吹箫引凤、明妃出塞、浔阳琵琶等内容，古人早已屡画，然仇英通过情节的精心安排和形象的生动刻画，仍使作品引人入胜。表现现实生活的山水、人物画，抉取之面也较广泛，胜迹奇景、高山大川、江南园林、世俗民情、文人雅集、隐士幽居，都一一摄入画面，既准确传达出各自的特色和意趣，又时时洋溢着一股欢悦、豁朗、潇洒、高昂的情调。如《莲溪渔隐图》轴、《桃村草堂图》轴（均故宫博物院藏）、《仙山楼阁图》（台北故宫博物院藏），集锦绣山河之美，抒美好理想之情；《柳下眠琴图》轴（上海博物馆藏）、《松溪横笛图》轴（台北故宫博物院藏），塑造的高士形象，气宇轩昂，风度潇洒，清高而不孤僻，使人亲近。故其画得以雅俗共赏，怡神畅心。



2. 山水画

仇英的的山水画有水墨和青绿两种画法。水墨山水以南宋"院体"为主，兼容文人画之法，具雅逸之致。如《溪山楼阁图》页（故宫博物院藏），特写的景色、劲遒的松枝、尖峭的山石、劲利的用笔，以及小斧劈皴等，存"院体"遗规。而构图左右对称，趋于平衡；用线细劲含蓄，少刻露之痕；皴法中夹以短斫，随意灵动；墨色轻淡融和，色调明快，这些又现文人画之法。总体风貌自成一格，如杨翰《归石轩画谈》所评："笔笔皆如铁丝，有起有止，有韵有情，亦多疏散之气，如唐人小楷，令人探索无尽。"青绿山水为其本色，以南宋二赵为源，兼取赵孟頫和文徵明，遂形成工整清丽的独特面貌。其中《玉洞仙源图》轴和《桃村草堂图》轴（均故宫博物院藏），比较精细，宗宋二赵，山石以勾勒为主，施以青绿重色，辅以赭色，于鲜丽中见清雅；《莲溪渔隐图》轴、《归汾图》卷（故宫博物院藏），比较简逸，受赵、文较多影响，景色疏旷清远，线条细劲简练，笔法工整中见疏放，山石勾勒中带皴斫，色彩以淡色为主，略施重彩，总体格调清丽明快。两路青绿山水均工而不俗，妍而不甜，树立了新的典范。董其昌亦深为叹服，在《容台集》卷六评曰："李昭道一派为赵伯驹、伯骕，精工之极又有士气，后人仿之者，得其工不能得其雅，若元之丁野夫、钱舜举是也。盖五百年而有仇实父，在若文太史极相推服，太史于此一家画，不能不逊仇氏。"

3. 人物画

仇英的人物画，亦分工细的设色和粗简的水墨两种画法。工笔人物尤其仕女画最为著称，潇洒俊美的身姿、细入毫芒的笔致、妍雅温柔的情调，弘扬了工笔重彩传统，创立了"仇派"仕女新风。王稚登在《吴郡丹青志》中即称誉："至于发翠毫金，丝丹缕素，精丽艳逸，无惭古人。"代表作品有《人物故

事图》册（故宫博物院藏）、《修竹仕女图》轴（上海博物馆藏）等。粗笔水墨人物，取法马远和杜堇，又具文雅秀逸之气，物象刻划简洁，线条运用洗练，或施劲健顿挫的折芦描，或作圆润流畅的兰叶描，人物气质也潇洒清雅，有别于"院体"和"浙派"。代表作品有《右军书扇图》轴、《柳下眠琴图》轴（均上海博物馆藏）等。

注释：

①、③明·沈周《石田先生集》，钱谦益"石田先生事略"。
②明·吴宽《匏翁家藏集》卷七十。
④明·文徵明《莆田集》。
⑤明·沈周《沈石田先生诗文集》。
⑥明·文徵明《听泉图轴》题诗。
⑦清·卞永誉《式古堂书画汇考》。
⑧明·李日华《恬致堂集》，引自《佩文斋书画谱》卷八十六。
⑨明·何乔远《名山藏》。
⑩、⑪明·张丑《清河书画舫》。
⑫、⑭明·吴宽《匏翁家藏集》卷七十。
⑬《明史》"沈周传"。
⑮明·沈周《沈石田先生诗文集》"题画寄北海先生"。
⑯明·王鏊《震泽集》。
⑰明·王稚登《吴郡丹青志》。
⑱明·文徵明《文待诏题跋》卷上。
⑲清·龚贤《自题书画合卷》，图刊于《爽籁馆欣赏》第一辑。
⑳、㉓明·董其昌《画禅室随笔》。
㉑明·董其昌题《沈周仿倪山水册》，载日本《文人画粹编》，日本中央公论社发行，1986年出版。
㉒明·沈周《沧洲趣图》卷后纸自题，北京故宫博物院藏。
㉔、㉕周道振辑校《文徵明集》"文嘉《先君行略》"。
㉖明·王世贞《弇州山人四部稿》卷八十三"文先生传"。
㉗明·黄佐《泰泉集》卷五十四"将仕佐郎翰林院待诏衡山文公墓志"。
㉘、㉚明·姜绍书《无声诗史》卷三。



㉙清·鱼翼《海虞画苑略》。
㉛、㉟明·唐寅《唐伯虎全集》卷五"与文徵明书"。
㉜明·黄鲁曾《吴中故实纪》。
㉝明·尤侗《明史拟稿》。
㉞明·文徵明《文徵明集》。
㊱明·唐寅《唐伯虎全集》P11。
㊲明·唐寅《唐伯虎全集》卷三。
㊳、㊴明·唐寅《唐伯虎全集》。
㊵明·汪珂玉《珊瑚网》。
㊶、㊸徐邦达《历代书画家传记考辨》"仇英的生卒年和其他"，上海人民美术出版社，1983年10月出版。
㊷清·卞永誉《式古堂书画汇考》"画·卷二十七"。
㊹周道振"与林家治同志商讨"，载《朵云》第五期，上海书画出版社，1983年出版。
㊺单国霖"仇英生平活动考"，载《吴门画派研究》，故宫博物院编，紫禁城出版社，1993年3月出版。
㊻明·徐沁《明画家》卷一。
㊼清·褚人获《坚瓠集》。
㊽明·仇英《职贡图》卷后纸彭年跋，北京故宫博物院藏。
㊾明·董其昌《画禅室随笔》。



图18 溪北草堂图轴 谢 缙 明





图10 燕京八景图卷（局部） 王 绂 明



图20 南村别墅图册（之三） 杜 琼 明



图30 南村别墅图册（之四）杜 琼 明



图21 夏云欲雨图轴 刘 珏 明

图22 秋江渔隐图轴 姚 绶 明



图23 庐山高图轴 沈 周 明



附24　虎丘送客图轴　沈 周 明



图25　魏园雅集图轴　沈　周　明

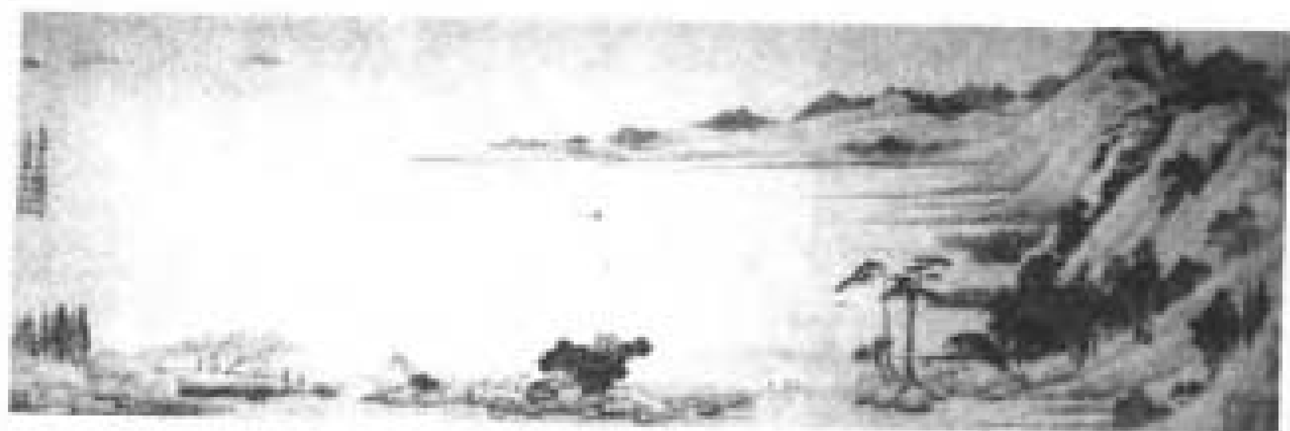


图 26　石湖清胜图卷　文徵明　明



图27　万壑争流图轴　文徵明　明



图28 临溪幽赏图轴 文徵明 明



图 29　霜柯竹石图轴　文徵明　明



图30 石湖小景图轴 文 嘉 明



图31 虎丘前山图轴 钱 谷 明





图32　花卉图册（之一、之二）陆　治　明



图33 竹菊图轴 孙克弘 明



图 34　芙蓉凫鸭图轴　周之冕　明



图35　春山游骑图轴　周　臣　明



图36 柴门送客图轴 明 戴 进





图37 黄茅渚小景图卷 唐 寅 明



图38 渡头帘影图轴 唐 寅 明



图39　孟蜀宫妓图轴　唐　寅　明



图40 墨梅图轴 唐 寅 明



图41 桃村草堂图轴 仇 英 明



图42　修竹仕女图轴　仇　英　明



图43　柳下眠琴图轴　仇　英　明



图44 人物故事图册 仇 英 明

第三章 晚明画坛

第一节 晚明山水画诸派

一、董其昌和“松江派”

文人画迨至晚明（嘉靖以后的万历），主盟画坛的“吴派”已呈衰败之势，如董其昌所评：“吴中自陆叔平后，画道衰落。”[①]在“文物之盛，亦有自也。”的东南松江地区，崛起了一批文人画家，最先出现的有顾正谊、孙克弘、莫是龙等人，他们都是有着优裕家庭环境、良好文学艺术修养的松江世家子弟。影响所及，在他们周围很快聚集起一批画家，重要者有董其昌、陈继儒等人。尤其董其昌，以其官至礼部尚书的显赫地位和在书法、绘画、鉴赏等方面的精深造诣，成为松江画坛的核心人物；同时他在绘画上淘尽古今、截江揽流、取精用弘、纵横条贯的艺术主张和创作实践，也使文人画进一步规范化，并取得了“正统”地位，其画风也成为“松江画派”的典范样式。后起的松江画家大多追随董其昌的画说和画风，并各择所需，形成自具一格的流派，如赵左的“苏松派”、沈士充的“云间派”等，实际上都是“松江画派”衍生的支派。明末吴郡顾凝远在《画引》中曾作出这样概括：“自元末以迄国初，画家秀气已略尽，至成弘嘉靖间，复钟于吴郡，名流辈出，竟成一



都会矣。至万历末而复衰。幸董宗伯起于云间，才名道艺，光岳毓灵，诚开山祖也。”即指出董其昌为“松江画派”开山祖。

1. 董其昌

董其昌（1555－1636），华亭（今上海松江）人，历仕万历、泰昌、天启、崇祯四朝，官至南京礼部尚书，以太子太保致仕。富收藏，精鉴赏，尤以书画著称。擅长山水画，出入于董源、巨然、米友仁、高克恭、黄公望、吴镇、倪瓒诸家，融汇变化而自成一家。画法大体分为三类，即水墨、浅绛和青绿，以水墨法见长。其艺术特色可概括为文人画特征的凸现。

董其昌为重振文人画，树立纯正文人画的规范图式，在提出“南北宗论”的同时，也阐述了一系列文人画理论。如“画以自娱”的创作宗旨、“画家以古人为师，已自上乘。”的崇古观点、“偶然兴到”的感知方式、“顿悟”式的画学道路，以及强调艺术形式的“笔墨精妙论”、营造“平淡天真”的意境、追求其生拙味的士气等等。他的创作道路也是力求完善文人画模式的过程。

他23岁开始学画，从元四家入手，但在表现自然山水时，总感到力不从心，未能脱却造物之束缚。如他在1587年33岁时，作浅设色山水《山居图》赠好友陈继儒，题诗云：“余尝欲画一丘一壑，可置身其间者。往岁平湖作数十帧小帧，题之曰‘意中象’，时捡之，欲弃去一景俱不可，乃知方内名胜其不能尽释，又不能尽得，自非分作千百身，竟为造物所限耳。”②也就是说，客观的物、主观的意、描绘的象之间关系，尚未能达到和谐一致，反映出画艺的不成熟。1589年35岁北上会试以后，得以结识韩世能、王锡爵等收藏家，看到了不少唐宋名迹，遂豁然开朗，自谓“望见古人门庭”。在以后十余年间，广泛涉猎王维、杨昇、王洽、董源、巨然、惠崇、二米、范宽、郭熙、李唐等唐宋名家，所谓“与南北宋、五代以前诸家血战。”

对陆续收集到的名画，如五代董源《潇湘图》、《龙宿郊民图》、宋江参《千里江山图》、郭熙《溪山秋霁图》、赵令穰《江乡清夏图》、赵伯驹《春山读书图》、元赵孟頫《鹊华秋色图》等，经常随身携带，时时观摩、临仿；通过临仿，多方汲取营养，大大丰富了艺术表现能力。首先，他注意选取古人的典型章法结构和树石画法，以掌握布局和造型的规律。如《集古树石画稿》卷（故宫博物院藏），就是陆续临摹名迹树石的一幅画稿，陈继儒卷后题跋即指出："此玄宰集古树石，每作大幅出摹之。"在图中，他还详细记录了心得体会，如在临赵伯驌《万松金阙图》的画松法旁注析："全用横点、竖点，不甚用墨，以绿汁助之，乃知米画亦是学王维也，都不作马牙钩。"其次是着重领悟古画的笔墨，从中掌握文人画的关捩。如1597年跋江参《千里江山图》云："江贯道，宋画史名家，专师巨然，得北苑三昧。其皴法不甚用笔，而以墨气浓淡渲运为主。盖董、巨画道中绝久矣，贯道独传其巧，远出李唐、郭熙、马、夏之上，何啻十倍！"通过对笔墨的学习和领悟，逐步认识到它是确立艺术风格的主要依据，也是文人画的鲜明特色，最终得出"以笔墨之精妙论，则山水决不如画。"的结论。再次是深入探讨古人画本与自然山水之间的关系，从而寻求学古变革的途径，他数度往返南北之间，总是十分留意观察自然山川，并与相应的古人山水相验证。如他1597年获得董源《潇湘图》后，即与上年游洞庭湖的印象联系起来，"忆余丙申持节长沙，行潇湘道中，蒹葭渔网，汀洲丛木，茅庵樵径，晴峦远堤，一一如此图，令人不动步而重作湘江之客。"[③]经过反复印证、体验，终于得出了"画家当以古人为师，尤当以天地为师。"的结论。认为"今困坐斗室，无惊心洞日之观，安能与古人抗衡也。"[④]。40余岁时，他重新返宗元四家，并溯董源、巨然，直入文人画堂奥，如他在70岁时回顾所述："辛卯（1591）请告还里，



乃大搜吾乡四大家泼墨之作。久之，谓当溯其原委，一以北苑为师。”[④]在元四家中，他尤其崇尚黄公望和倪瓒，在1596年42岁时得到黄公望名画《富春山居图》后，情不自禁地发出赞叹：“吾师乎，吾师乎！一丘五岳，都具是矣！”[⑤]对倪瓒的“平淡天然”逸格更是钦佩，认为元四家中，惟他“无画史纵横习气。”通过穷源竟委，对董源、巨然也越来越推崇。到50岁左右时，已逐渐形成了集大成的独特风貌，如自述所谓“五十后大成。”[⑥]

董其昌在50岁以后进入画学第二阶段。他行年50时，已知“精工之极”一派不可习，而肯定董源、巨然、米芾三家，“行年五十，方知此一派画殊不可习。譬之禅定，积劫方成菩萨，非董、巨、米三家，可一超直入如来地也。”[⑦]三家都是他“南北宗说”中所推崇的“南宗”名家，董、巨被推崇为“南宗”画派祖师，米氏是文人画中品位最高的“逸品画”，他要追踪“脱尽廉纤之习”的写意放逸画法，“无画史纵横习气”的利家“士气”、“萧散”、“平淡天真”的“逸品”格调，以集诸家之大成的技法，来创立融文人画之长于一体的画风，以树立至善尽美的文人画体格。他晚年所形成的成熟风貌，确实鲜明地体现了文人画的主要特色，并达到了新的高度。如“寄乐于画”的创作宗旨，绘画常常乘兴而作，率意而为，懒于应酬，即请人代笔，亦不计较仿作、赝本之泛滥；讲求笔情墨趣，以书法之笔入画，“士人作画当以草隶奇字之法为之，树如屈铁，山如画沙，绝去甜俗蹊径，乃为士气。”[⑧]；追求“熟而后生”的韵味，用笔于稚拙生疏中内含纯熟；强调艺术形成的相对独立性，无论构图布局、山形树姿、皴勾点染，都具有一定形式美感，并逐渐游离于物象或内容，成为一种自具艺术内涵的符号；崇尚平淡天真意趣，景致平淡无奇、造型简拙朴实，笔墨清淡含蓄，境界静谧清雅，虽无诱人之景和激荡之情，却表达

出文人士夫之理想和情怀，并富有禅意；突出诗、书、画三者的结合，使作品更带文人画特征。董其昌对文人画主要特色的强调和深化，挽回了文人画颓势，争得了在画坛的主宰和正统地位，并影响有清一代。如清李修易《小蓬莱阁画鉴》所评："我朝画学不衰，全赖董文敏把持正宗，其后烟客、麓台、圆照、渔山辈皆文敏功臣。至樗盦（方薰）、蒙泉（奚冈）则又遥接衣钵，虽一艺之微，文敏实有开继之功也。"

2. "松江派"诸家

"松江派"诸家在与吴门画家竞争中，既保持了"论笔"亦即注重笔墨韵味的共同追求，又在笔墨形式上各自创新，形成有所区别的艺术风格，故画史又有各种支派的分称，其间顾正谊属"华亭派"，赵左是"苏松派"，沈士充归"云间派"。实际上，这些支派的区别不是很大，画家的归属也很随意，往往一人兼数派。如赵左，有时与董其昌合为"松江派"，有时又单称"苏松派"；顾正谊既属"华亭派"，又与赵左同称"苏松派"。同时，这些画家之间关系密切，不仅相互影响，而且有相近的画学渊源，甚至是直接的师承关系，象顾正谊与莫是龙、董其昌交谊笃厚，董曾师事顾，均以黄公望为画学根基；赵左与董其昌是笔墨友，常为董氏代笔；沈士充画学宋懋晋，兼师赵左，也是董其昌代笔人。因此，"松江诸派"实属派中之派，无细分必要，可统称"松江派"。此派首领是董其昌，中坚人物有顾正谊、莫是龙、陈继儒、宋旭、赵左、沈士充等。

顾正谊（十六世纪初），字仲方，号亭林，松江人，万历年间官中书舍人。山水初学元马琬，后主宗元人，尤崇尚黄公望，画山水多作方顶，笔墨以圆浑松秀为主要特点。影响所及，同时的莫是龙、稍后的莫其昌，也以黄公望为画学根基，如明末谢肇淛在《五杂俎》中所述："云间侯懋功、莫廷韩步趋大痴，色相未化，顾仲方舍人、董玄宰太史源流皆出于此。然为



董源、郭熙责难，为大痴较易，故近日画家衣钵遂落华亭矣。"

莫是龙（？－1587），字云卿，华亭人。松江地区望族，工诗文书画。山水宗黄公望而别具面貌。所著《画说》，全文收入董其昌《容台集别集》，与董氏的"南北宗说"见解完全一致。

陈继儒（1558－1639），字仲醇，一字眉公，号麋公，华亭人。工诗文书画，山水宗法董其昌，笔墨简朴生拙，格调空远清逸；擅画仿米云山，笔法模糊，少见勾皴。董其昌《容台集》评其山水："眉公胸中素具一丘壑，虽草草泼墨，而一种苍老之气，岂落吴下画师甜俗魔境。"亦画梅竹，运水墨法，点染精妙。存世代表作有《仿米云山图》卷（天津市艺术博物馆藏）、《亭皋木叶图》轴（上海博物馆藏）、《墨梅图》册（北京故宫博物院藏）等。他主张"文人之画，不在蹊径而在笔墨。"明确道出了"松江派"的主要追求"论笔"。他与顾、莫、董，堪称开创松江派风气的前期画家。

宋旭（1525－1606），字初旸，号石门，后为僧，法名祖玄，又号天池发僧，浙江嘉兴人，居松江。画山水师沈周，能作大幅，笔墨苍劲，赵左、沈士充、宗懋晋都出其门下，故有开创"苏松派"之说。

赵左（十七世纪初），字文度，华亭人。早年师事宋旭，受吴门画风影响；又常往来于董其昌、陈继儒等松江名家之间，宗法董源、黄公望、二米等古人，汲取云山、浅绛诸法。他兼容吴门、松江两派画法，遂创造出用笔松秀、水墨淹润，或干笔焦墨、烘染得法的绘画风貌。作品既显示出"松江画论笔"的特色，注重笔墨表现；又保留了"苏州画论理"的痕迹，较真实地描绘出松江地区水乡泽国的自然风貌，成就突出，风格独特。为此，他一人兼属数派，并有"开松江画派者，首为屈指。"[②]、"吴下苏松一派，乃其首创门庭也。"[③]、"实开云间风

气。”[①]等评赞，追随者也甚多，为“松江派”中佼佼者。存世作品亦夥，著名的有《仿大痴秋山无尽图》卷（上海博物馆藏）、《富春大岭图》卷（北京故宫博物院藏）等。

沈士充（十七世纪初），字子居，华亭人。工山水，兼能白描人物。山水出宋懋晋门下，兼师赵左，画法注重皴染，笔墨疏秀，被称为“云间派”。清姜绍书《无声诗史》评曰：”写山水丘壑蒨葱，皴染淹润。云间画派，子居得其正传。”存世代表作有《寒塘渔艇图》轴（北京故宫博物院藏）、《松林草堂图》卷、《秋林读书图》轴（均上海博物馆藏）等。

3.“画中九友”

与“松江派”关联密切的还有“画中九友”，因著名诗人兼画家吴伟业作《画中九友歌》而得名，九友即董其昌、李流芳、杨文骢、程嘉燧、张学曾、卞文瑜、邵弥。他们不在同一地区，但相互往来密切，结为画友或师友。艺术上并不互相依傍，各有自身风格面貌，但皆以元人为宗，在笔墨情趣、意境创造、美学思想诸方面有较多共同之处。他们的师承渊源各不相同，有的还主宗吴派，如卞文瑜、邵弥，程嘉燧，但均受董其昌影响很大，象李流芳、王时敏、王鉴都直传董氏衣钵，卞、邵、程三人也兼融苏、松两派特点于一身，显示出画风由苏州向松江转移的趋向。因此，整体看“画中九友”，可以归入“松江画派”一系。

晚明山水画领域，以董其昌为首的松江派虽树起了正宗文人画的旗帜，但并未成为众望所归的画派，呈现的局面是名家竞进、画派纷争，并主要集中在江、浙两地。于是出现了诸多地域性的山水画派，较著名的有蓝瑛的“武林派”、项圣谟的“嘉兴派”，他们称誉一方，虽未在全国形成煊赫声势，但对当时画坛也产生了一定影响。



二、蓝瑛和"武林派"

1. 蓝瑛非"浙派"殿军

蓝瑛由于出身和主要活动在浙江杭州一带地区，故很多画史将他列入"浙派"。最早见于清雍正年间的张庚《图画精意识》："至明季方有浙派之目，是派也，始于戴进，成于蓝瑛。"他在《国朝画征录》中又重复提出："画之有浙派，始自戴进，至蓝为极。"以后诸如汤恩寿《眼福编》、陶梁《红豆树馆书画记》均沿袭其说，乃至蓝瑛成了"浙派殿军"。

其实，他与"浙派"并无直接承继关系，画风也不一致。"浙派"以师从南宋院体为主，蓝瑛则以元人画法为基底，上追北宋五代，两者画法、面貌皆不相同，可谓同乡不同派。故而，有的画史另称蓝瑛为"武林派"，如沈宗骞《芥舟学画编》述："如陆昒倡为云间派，蓝瑛倡为武林派。"所称比较允当。

2. 蓝瑛生平和画风衍变

蓝瑛（1585－1664），字田叔，号蝶叟，晚号石头陀，别署西湖外史、吴山农等。浙江钱塘（今杭州）人。出身寒微，幼年即放弃学业，投注于绘画。最初从工细的界画、仕女入手，宗法宋代院体画风，乾隆《杭州府志》记述其画是"细描宫样，界画衣褶，色色飞动，突过宋画苑诸人。"《图绘宝鉴续纂》记"宫妆仕女，乃少年游艺。"20岁左右时，开始游艺四方，拜访名家，接触文人画传统。20余岁曾到华亭拜访大画家孙克弘，结识书画家董其昌、陈继儒、收藏家周敏仲，观赏、临摹古迹，请教画法。还与不少地方上的文士、画家相交，成立诗画社，经常集会酬往，逐渐跨进了文人画家活动的圈子。中年以后交游更加广泛，50岁左右时画风渐趋成熟，自成一体，声誉日著，尤其是交游杨文骢，结识马士英，更佈扬了名气，"一时王公贵卿获片纸尺幅，有如珍宝，相酬答，无不倾

倒。”[13] 明亡后，蓝瑛回到家乡钱塘，课徒卖画，度过平淡的晚年生涯，创作很丰富，风格更苍劲。

蓝瑛以山水画著称，画风衍变与生平经历相联系，也可分为早、中、晚三个时期。早期受家乡流行的李唐派南宋“院体”影响，并与唐寅学李唐的面貌相近。这在三、四十岁的作品中可以看出，如作于天启三年（1623）39岁的《溪山雪霁图》轴（台北故宫博物院藏），画面景色繁复，构图饱满，用笔中锋圆润，工整细致，设色秀丽淡雅，装饰意味浓，全图呈现较强的院体拘谨秀润特色。中期为五、六十岁阶段，他通过游迹四方，广交朋友，广泛地学习传统，掌握了南北宗诸家技艺，使画法丰富多变。此时期作品既有仿李唐、赵令穰、赵孟頫的，也有宗黄公望、王蒙、吴镇、米芾的，总体特色是构图变化自由，色彩对比丰富，流畅大胆，骨力刚硬。60岁以后晚年，主要仿学米芾和元四家，画风由稳定走向苍劲，构图与笔墨都趋于精简，景致开阔，空白增加，用墨老辣，墨色明快，富有质朴、简淡、空灵之美。从58岁的《仿宋元山水》册、61岁的《山水》册（台北故宫博物院藏）、71岁的《山水册》、74岁的《白云红树图》轴（北京故宫博物院藏）等不同年龄段的作品中，可看出其日趋粗简苍劲的画风变化轨迹。

3. 艺术特色和影响

蓝瑛鲜明的艺术特色主要反映在晚年成熟的山水画中。仿古山水画是他的主要形式，表明蓝瑛深受由董其昌倡导的崇古理论和当时盛行的仿古风气影响。但作为职业画家，得睹古人真迹的机会不多，学到的只是某派系相传于当代的风貌。因此，蓝瑛的仿宋元诸家之作，实际上是仿当代名家的仿作，如仿李唐的近唐寅，仿黄公望的近沈周，仿米芾的近陈淳等。他有一路“没骨重色法”的山水，如《丹枫红树图》轴（上海博物馆藏）、《白云红树图》轴（北京故宫博物院藏）等，自称是



"法张僧繇"，其实张僧繇的真迹根本无法得见，董其昌倒有一种所谓"法张僧繇"或"仿杨昇"的没骨设色山水，画法、格调、风貌与之十分接近，蓝瑛极有可能从董氏那儿受到启发而加以再创造。这类作品，不用勾勒和水墨，纯以色彩没骨抹出，石青、石绿、朱砂、藤黄、赭红、白粉等色相调配，浓重鲜艳，却又清新畅舒，脱却媚俗而见真率，虽云"仿张僧繇"，实是可贵的新创。

蓝瑛作为职业画家，学习古人也甚重技法的精熟和形式的变化，而较忽视气韵、精神、笔情、墨趣等内在因素，带有"行家"或"院体派"的习性。因此，技巧功力精熟、深湛，又比较外露、夸张，造型结构也趋奇特变形，作品视觉效果很强烈，却缺乏耐人寻味的意韵。

蓝瑛崇尚文人画，并以跻身文人画家行列为荣，因此，画法亦受元明文人画影响。有些作品极似吴门、松江派面貌。如60岁临仿董源的《秋山图》轴，景致清新，设色雅洁，笔墨苍秀，接近松江派；《秋山红树图》轴，小斧劈皴和柔而潇洒，浅绛、红黄诸色亦清淡，似乎受唐寅影响。同时，明代文人画中的一些片面追求也被蓝瑛所吸收，象将自然实景变为"纸上山水"，各系列、流派山水中的山、树、人、物，均固定而简化成几个模型，按照主观意愿加以搭配，结果放弃了写实而趋于抽象。他还善于从空中俯视取景，或多角度地摄景，浓缩了天地山川，塑造出天人合一感觉的宇宙山水。作品往往构图层叠，空间感复杂、形态奇特，强调抽象变形的造型美和艺术境界，从而创造出带明末时代特色的山水画类型。

蓝瑛自成一格的画风，在当时追随者很多，遂成"武林派"。家族中有子蓝孟、孙蓝深、蓝涛，学生有刘度、陈璇、王奂、冯湜、顾星、洪都、吴讷等人，然画名多不显。师法者中惟陈洪绶、禹之鼎成就突出，但也未弘扬其画风，两人均以人

物画著称。

三、项圣谟和“嘉兴派”

1. 生平和思想

项圣谟（1597 – 1658），字孔彰，号易庵，别号胥山樵、莲塘居士等，浙江嘉兴人，著名书画鉴藏家项元汴的孙子。项元汴（1525 – 1590），字子京，号墨林山人，家巨富，他淡泊功名仕途，嗜好法书名画和古文物的收藏，并精于鉴赏，所藏书画之富甲于天下，且多为真迹精品。亦善画，有山水、竹石等作品传世。项圣谟是元汴六子德达之子，自幼受家庭熏陶，也十分喜爱书画艺术，虽一度由秀才荐举为太学生，到国子监读书，但更大兴趣仍在诗文书画上。他在33岁所作《松涛散仙图》卷（美国波士顿美术馆藏）上自题，回忆少年时情景即曰：“余髫年便喜弄柔翰，先君子责以举子业，日无暇刻，夜必篝灯，着意摹写，昆虫草木，翎毛花竹，无物不备，必至肖形而止。”其父死后，他更无意功名，天启五年至六年（1625 – 1626）创作了《招隐图》长卷，以明其归隐之志。他游历名山胜水，开阔眼界胸襟，崇祯元年（1628）32岁时，曾“经齐鲁，出长城，历燕山，游妫川，又入长安，凡九阅月。”回家乡嘉兴后，就“借砚田以隐”。

晚明腐败的政治、动荡的社会和严重的外患，使项圣谟在从事诗文书画创作同时，时常倾诉忧国忧民之情。他在天启四年作《甲子夏水图》，五年作《乙丑秋旱图》，表达了对人民遭受自然灾害的同情，也寓有对朝廷的讽谏之意，陈继儒题跋评曰：“披水、旱两图，使人欲涕，此郑侠流民之遗意也。图中赈饥使者何在，请质之画谏孔彰。”[1] 他创作《招隐图》卷同时，还写了二十首“招隐诗”，诉说了他隐居的初衷。第一首

即曰："入山非避世，端为远浮名。"表明他归隐并非逃避现实或推却治国责任；第十一首写道："由他轩免客，颜膝事王侯。"指出自己只是不愿意奴颜婢膝地去奉迎龌龊官场；第四首又称："一日心不死，谁甘着钓蓑。"道出了他无力回天、无奈归隐的心绪。崇祯十七年（1644）正值明朝亡国前夕，他又创作了《后招隐图》、《三招隐图》，与《招隐图》合称三图，成为项圣谟一生创作中的杰作。顺治四年他在《三招隐图》卷上重跋，次年又再题诗二十首，所披露的思想已由不满明朝统治变为对明王朝故国江山的怀念。在题跋中他提到了明朝灭亡、清兵南下所亲历的国破家亡悲惨境遇："明年（1645年）夏，自江以南，兵民溃败，戎马交驰。于闰六月二十有六日，禾城（嘉兴）既陷，劫灰重天，余仅孑身负母并妻子远窜，而家破矣。凡余兄弟所藏祖君之遗法书名画，与散落人间者，半为践踏，半为灰烬。"[9] 在题诗中，他更倾诉了满腔悲愤之情和兴复故国之志，如第三首曰："自写隐居日，先机识乱邦。三招人笑我，一变血横江。国破兹仍在，伤怀莫可扛。"第十四首云："自写隐居后，乾坤日夜残。图中谁面目，影里汉衣冠。若按江山景，何时复旧观。"[10]

入清以后，项圣谟始终保持民族气节，以遗民画家身份，用诗画抒发对故国的眷恋和对新朝的反抗。明朝覆灭后，他画了一幅《朱色自画像》（台湾私人藏），墨笔白描绘肖像，朱红色彩画山树，借"硃"的谐音，表明自己永远是朱明王朝的人；并题诗云："剩水残山色尚朱，天昏地黑影微躯。""啼痕虽拭忧如在，日望升平想欲痴。"署款亦称"江南在野臣项圣谟。"此图表达了项氏深切的亡国之痛和对朱明王朝的一片痴情。明亡以后，他从不在画上署大清年号，仅署干支；在画上还钤盖"皇明世胄之中嘉禾处士"、"大宋南渡以来辽西郡人"，以示遗民气节。晚年在家乡所作诗画，也都寓有强烈的民族思想。顺

治十五年（1658）五月因病去世，终年62岁。

2. 艺术特色

项圣谟绘画的艺术特色，可用前人的三句评价加以概括：“画史之董狐”、“取法宋而取韵于元”、“士气作家俱备”。

(1)“画史之董狐”

见于徐树铭在项圣谟顺治三年所作《山水诗画》册后的题跋：“用笔不落偏锋，位置亦都谨细，画史之董狐也。六月雪篇有时变之感，望扶桑篇有故国之思，诗史之董狐也。”将项氏诗画比喻为董狐史笔，是指出作品与社会和时代紧密关联，寓有深刻的思想性和鲜明的褒贬观。项圣谟的一生创作始终和当时的社会变迁交织在一起，明亡以前，主要反映人民的苦难，抨击黑暗的统治，关注国家和人民的命运。如天启四年、五年作《甲子夏水图》、《乙丑秋旱图》，真实记录了江南地区遭受水、旱灾的情景；崇祯四年（1631）画《群雀稻蟹图》轴（南京博物院藏），题诗云：“群雀争飞聚不休，无肠多作稻粱谋。湖田未耨官租急，几许忧勤得有秋。”将争食稻粒的雀、蟹比喻为横征暴敛的官吏豪绅。明亡以后，项圣谟作品的主体即转变为对故国江山的怀念和对异族入主中原的不屈，表现出强烈的民族感情和遗民气节。创作于顺治六年（1649）前后的《大树风号图》轴（故宫博物院藏）是其中代表作，画面中心一株大树参天独立，主干硕大挺直，有刚强不屈之势，分枝繁密横生，蟠曲纠结，却没有一片叶子，呈苍健悲壮之姿；树下一老人，背向而立，遥望远山和夕阳，徘徊沉吟，流露出悲怆、思念之情。左上方自题七言绝句一首：“风号大树中天立，日薄西山四海孤。短策且随时旦莫，不堪回首望菰蒲。”诗画结合，传达出强烈的孤寂、悲愤、郁闷、苍凉情感。

(2)“取法宋而取韵于元”

是指项圣谟的艺术渊源。张庚在《国朝画征录》中论述：



项圣谟"善画，初学文衡山，后扩于宋而取韵于元。"即指出了项氏向传统的学习过程和画风的衍变轨迹。24岁所作的《松斋读易图》轴（北京市文管会藏）是存世最早绘画，景色结构繁复，用笔严谨细密，其细密处仿佛文徵明，严谨处又上追宋人，主要学习写实和严谨之法，用笔周密、工谨，力求准确地表达对象，所绘物象"必至肖形而止"；作画一丝不苟，严肃认真。吴山涛题项氏《秋声图》轴（北京市文管会藏）即云："孔彰先生为予老友作画，必凝神定志，一笔不苟，予常嗤其太劳。君曰：我辈笔墨，欲流传百世，岂可草草乎。旨哉其言也。"存世作品中，《剪越江秋图》卷（故宫博物院藏）描绘了他崇祯七年（1634）游历富春江沿途所见的名山胜迹，既十分真实地再现了沿江景色的千态万姿和晴雨晦明的变幻莫测，又传达出作者充满激情的美之感受，是他年青时代一幅写实力作；《闽游图》卷（日本东京常晖堂藏）绘顺治十一年（1654）游福建所见的闽中风景和民俗，已属59岁晚年之作，然创作态度依然认真，一丝不苟，展现的村镇渡头、古老榕树、石濑险滩、溪水群山等景色，以及篙师、纤夫、渔人、脚夫、客人、歇者等人物，既繁复有序，又各具情态，同样严谨、周密。他自题亦曰："此写闽中榕荔溪石之胜也。夫榕荔之千奇万怪，各有木理，尚可形容，至若溪石，莫可名状，非画不能传其神，及画而又非画之所备，甚矣，画之难也！"为图物象之真决心不断探索，可谓深悟宋人之法。项圣谟"取韵于元"主要表现在笔墨意趣和思想情调上，他的笔墨虽主宗宋人，显得谨细沉着，然时时融以元代王蒙、黄公望、倪瓒画法，透出秀逸、空灵、冷峭笔韵；而浓郁的隐逸情调和强烈的主观情感，无疑更接近元代文人画的意韵。如作于顺治四年（1647）、赠予孙香王的《且听寒响图》卷（天津市艺术博物馆藏），描绘寒风凛冽、草木萧森的冬季江畔，有士子相约聚会，互诉衷肠，画

意即隐喻画家与朋友孙香上在清代严酷的政治环境下，肝胆相照、同气相求的态度，含蓄深邃的主题和意境，极富文人画韵味。此图画法也多元人之韵，中段疏朗的布局和简略的木屋、山石中的尖峭折带皴和短粗披麻皴，卷末的平远造景和点簇树丛；兼取了黄公望、倪瓒乃至沈周之法，均具文人画的笔情墨趣。

(3)“士气作家俱备”

这是董其昌在题项圣谟《画圣册》中的一句评语：“项孔彰此册，乃众美毕臻，树石屋宇，皆与宋人血战，就中山水，又兼元人气韵，虽其天骨自会，要亦工力至深，所谓士气、作家俱备。”项圣谟出身名门，博学多才，诗画俱精，画亦取韵于元，高雅脱俗，自然具备文人画家的“士气”。同时他又取法于宋，造型写实，用笔周密，也是位功力深厚的“作家”。在晚明画坛，被称为“士气作家俱备”的画家并不多，可见项圣谟风格之独特和声誉之卓然，“嘉兴派”主要也是以他的画风为代表。

第二节　文人写意花卉画的立派

水墨写意花鸟画在明代有较大发展，至明代中期，文人水墨写意花鸟画方趋于成熟，到明代晚期出现了创派的大家陈淳和徐渭。

在明代早期的宫廷花鸟画中，水墨法和写意法都有突破性进展。孙隆的没骨花鸟，堪称典型的设色写意法，林良的水墨花鸟写意而不失形似。他们的作品虽尚少文人画意韵，但在技法上却纯属水墨法或写意法，并对后世文人画有一定影响。

明代中期“吴派”画家沈周和文徵明，是将文人水墨写意



花鸟画推向成熟的关键性人物。首先，他们拓宽了表现题材，在描绘传统的梅兰竹石内容同时，加进了禽鸟和其他花卉，尤其用水墨画绚烂的公鸡、翠鸟和富贵的牡丹、荷花之类花鸟，既冲淡了文人画与院体画之间的界限，又使院体画题材趋于“文人画”化。其次，在技法形式上，他们的水墨写意法以纵逸的笔势、淋漓的水墨、洗练的造型，突破了宋元文人花鸟画较为规整的格式，更具“脱略形似”的写意韵味；同时，在简纵的笔墨中又富有丰富而细微的变化，追求蕴藉、清雅的笔墨情趣，体现出文人画所独具的“逸格”，即文雅之气，它与法常、梁楷等人过于纵横和烂熟、带莽气和作气的水墨写意花鸟，在笔墨情趣的追求上是迥然不同的。在他们影响下，遂出现了陈淳、徐渭这样创立画派的大家。

一、陈淳

陈淳（1483 – 1544），吴（苏州）人，绘画出自文徵明门下，他“既为父祖所钟爱，时太史衡山文公有重望，遣从之游，涵揉磨琢，器业日进，凡经学、古文、词章、书法、篆籀、画、诗咸臻其妙，称入室弟子。”[⑬] 但他所擅长的山水、花鸟风貌，均自辟门径，画法和意趣都迥异文氏，诚如钱允治在《陈白阳集》序文中所述：“少虽学于衡翁，不数数袭其步趋，横肆纵恣，天真烂然，溢于毫素，非天才能之乎？”不过，其自成一家之原因，除了天才外，还在于他的转承多师，山水画是由“粗文”到“粗沈”，再上追“二米”，最终形成泼墨云山的本色面貌；花鸟亦始于文徵明的工秀画法，继宗沈周的水墨写意法，最后以狂草人画，创立了水墨大写意画风。

1. 画风的衍变轨迹

陈淳早期的花鸟画，仍保持较多文徵明的影响，偏于工整

细秀。有件《湖石花卉》扇面（台北故宫博物院藏），属款“甲戌首夏”，为32岁作，属早期画迹。主体形象为曲凹玲珑的太湖石，用缓慢的笔触工秀地勾勒出体貌，再以淡墨精细地晕染出块面。环石点缀花草，以淡淡的汁绿画出细细的草和碎碎的叶，用短而小的笔毫蘸上朱砂，点出小巧而秀丽的六瓣花朵。右边题款字体也是端正的小楷。整体风格工谨、细秀、淡雅、含蓄，均近似文徵明。另一件《设色花卉》轴（台北故宫博物院藏），未署年款，从画风看亦当作于较早时期。画面中心也是一块凹凸剔透的太湖石，勾皴的笔法稍见粗简，然四围的花卉却更见繁复、鲜丽，形成群芳争艳的局面。尤其在用色上变化多端，不仅色彩丰富，而且笔触细微。如环石的底层草本红花用朱砂，石竹用胭脂；二层百合花以淡墨勾边，用淡淡的藤黄染瓣，较深的藤黄染花心，小蕊施以汁绿，柱头点以朱標，百合花的花苞则染一层淡色的汁绿，再用干笔蘸上一点胭脂盖上；三层月季花瓣是以胭脂为主配上花青和白粉点成，花心再点以藤黄，枝干用赭墨画出；上层的栀子花用白粉画瓣，淡墨勾边，花心及花蕊则分别施以藤黄及朱標。五颜六色的花卉刻划得既精细又和谐，表明画家惨淡经营、一丝不苟的创作态度，毫无粗率、纵逸之迹，此种态度和画法显然与文徵明一脉相承，甚至汲取了学友陆治的工笔写生花鸟法之长。

陈淳在中年丧父之后，个性发生很大变化，生活放纵，饮酒狎妓，爱好玄学，向往隐逸，在人生观上与文徵明的距离越来越远。加之他北游太学数年，回乡后又值文徵明北上京都任翰林待诏四年，两人分离近七、八年。在这些主客观条件影响下，陈淳的绘画风格自然日益脱离文氏模式而另辟蹊径。约40岁左右他的花鸟画风已有明显变化，刻意追求沈周的水墨花鸟画法。有件《合欢葵》卷（北京故宫博物院藏）未署年款，但有戊子年（1528）46岁时补题，后纸又有王守甲申年（1524）

题跋，时陈淳42岁，可推知此图不会晚于42岁作。将它与沈周的《萱花秋葵图》卷（中国美术馆藏）作一比较，无论横卷格式、秋葵形象，还是水墨淡色画法，均大同小异，呈一脉相承关系，唯陈淳花卉的造型更简洁，用笔较娴熟。

陈淳50岁以后，在主宗沈周水墨写意法基础上，兼取设色没骨、钩花点叶诸法，又融入大草笔法，遂形成纵放简逸的本色面貌，并逐渐由小写意向大写意过渡。如作于甲午年（1534）52岁的《墨花钓艇图》卷（北京故宫博物院藏），水墨画梅、竹、兰、菊、秋葵、水仙、荆榛小鸟、松和寒溪钓艇，从格式、形象到笔墨、意趣，都呈现出自身特色。格式方面，以长卷形式展现不同季节花卉，并且一花一题；形象方面，取折枝花卉，突出表现一花半叶的疏斜历乱之致，洗练而富变化；笔墨方面，或勾画，或点厾、或渲染，或撇捺似八分，或连笔如草字、浓淡相宜，形简意全；意趣方面，诗画相配，托花抒情，诸多花卉予以人格化。如题“梅”诗曰：“庭中老梅树，雪后见花开；自笑不如梅，春风何日来。”甚至加以人格化，如题“水仙”诗曰：“低回玉脸侧，小摺翠裙长；不用熏兰麝；天生一段香。”最后一段“寒溪钓艇”山水，更是兴到笔随，不由自主，全卷散发出“尽兴而为”的逸趣，如后纸自跋所云：“余留城南几数日，雪中戏作墨花树种，忽有湖上之兴，乃以钓艇续之，须知同归于幻耳！”此图集四季花卉于一体并随兴安插山水，取折枝花卉作章法、笔势极富变化的穿插和欹侧，将诗书画和谐地合璧，使作品极富文人画特色，也为“吴派”文人花卉画创立了成熟的程式。在陈淳晚年，类似这种程式的花卉画创作很多，并日趋纵逸。如作于戊戌（1538）56岁的《水墨写生图》卷（台北故宫博物院藏），水墨绘牡丹、兰、竹、栀子、荷花、水仙、与山茶八种花卉，虽不作一花一题的格式，但折枝花卉的俯仰、参差、高低、揖让，较之前图

更富变化，呼应也更密切；在笔墨上也更明显表露出对沈、文水墨法的发展和变革。如“兰竹”段，墨竹用笔快速而随意，干干不分节，叶叶不着枝，时常有连笔现象，竹叶尖端常留墨迹，有如意尚未尽，与文徵明缓慢而平和的笔触，干干分节、叶叶着枝，竹叶末端有墨点表示微风吹动的形象，以及竹叶叠成斜井字状而具装饰味道等特征，均大不相同；而兰叶的放逸笔法尤其是利用笔势的转动画出兰叶翻转及向背的形态，更与文徵明墨兰流畅的用笔和亭亭玉立的仪态大相径庭。又如“墨菊”段，粗笔勾花，水墨染叶的画法近似沈周，但菊花更见简率，叶片随意点染，叶脉草草勾出，小苞以连续的小圆圈表示，在写实性方面远不及沈周认真，而在笔墨的自由挥洒方面则更胜一筹。陈淳另幅作于壬寅年（1542）60岁的《水墨花卉图》卷（台北故宫博物院藏），画牡丹、绣球、兰草、菊花、百合、水仙、梅花八种折枝花卉，一图一文，卷末自跋云：“昔尝见沈石田先生所作水墨花鸟一册，似不经意而精妙入神，册后自题曰‘人当以丹青之外求我可也’，盖自有得而云然耳。今吾为此岂谓是欤？不过胡乱涂抹，消磨岁月而已，观者幸勿多诮。”他自谓受沈周启示而画，实际上极淡的墨色，极简的形象、极随意的用笔，已呈现出自身晚年的面貌。

陈淳在晚年所作的《漫兴花卉》册（台北故宫博物院藏）中有一段自题，道出了他花鸟画创作的前后历程。文曰：“古人写生自马远、徐熙而下，皆用精致设色，红白青绿必求肖似物之形，无纤毫遗者，盖真得其法矣。余少年欲有心于此，既而想造化生物万有不同，而同类者又秉赋不齐，而形体亦异。若徒以老嫩精力从古人之意，以貌似之，鲜不自遗类物之诮矣。故数年来所作，皆游戏水墨，不复以设色为事，间有作者，从人强，非余意也。观者自律之古人而索其潦倒，则涂抹之罪当自恕在未减，何幸何幸。”这番自白颇符合实际情况。



2. 主要艺术成就

他的水墨写意花卉画，从取象、布局、笔墨、品位等方面看，在沈周、文徵明基础上都有所突破和发展，并建立了较完善的文人水墨写意花卉画程式或体系，标志着一个画派的成熟。

(1) 取象

陈淳进一步扩大了水墨花卉的描写范围，甚至将四季花卉集于一堂，随兴展示所喜爱花卉的缤纷姿容，在题材的拮取上即表现出尽“兴”的逸趣。物象则多取一花半叶的折枝形式，剔除一切不必要的繁琐枝节，主体简洁突出，画面清爽明朗。同时形态又富于变化，上下俯仰，左右穿插，于貌似无序中见映带呼应，如徐沁《明画录》所评：“其写生，一花半叶淡墨欹毫，疏斜历乱之致，咄咄逼真，久之并浅色淡墨之痕俱化矣。”诸花简洁又多姿，写实又灵动，形象极具文人画“文而逸”的特点。这种取象形式为“吴门”后学花卉画家所广泛运用。

(2) 布局

最突出之处是长卷中一图一题的形式，也就是诗书画的三结合，不仅诗文内容阐发或延伸了画意，而且所写书法也成为画面重要组成部分，起到了相互辉映作用。这种形式在沈周的作品中已见端倪，如《萱花秋葵图》卷（中国美术馆藏），萱花段和秋葵卷后各有一题诗；《牡丹图》轴（南京博物院藏）中，上部题跋占去了画幅的三分之二。这种形式为陈淳所发扬光大，如沈颢所云：“石田翁晚年题写洒落，每侵画位，颇多奇趣，白阳辈效之。”[15] 陈淳在长卷上发挥得尤其淋漓尽致，不仅诗文与画题贴切互补，流溢出诗情画意，而且书法风格与画幅也协调一致，相映生辉。如《墨花钓艇图》卷，诸卉运笔较为简逸，题诗书法也用放纵的草书；另幅作于59岁的《水墨

花卉图》卷（台北故宫博物院藏），花叶、枝干的笔触均较洗练而朴实，少转折顿挫，题写的书法也变为精工小楷，清劲的笔韵与平实的画风十分和谐。陈淳建立了诗书画合璧的成熟样式，为稍后的徐渭所进一步弘扬。

(3)笔墨

陈淳的水墨写意技法较之前辈有质的飞跃。他的用笔，多得益于草书的功力，故较之沈周奔放、迅捷，虽非任意纵恣，亦多跌宕顿挫和自然连笔，更具"逸笔草草"之韵。水墨虽非泼墨淋漓，亦常常一笔出之，又浓淡合宜，具较丰富层次变化，同时强化水墨在生纸上的自然晕渗效果，大大增强了"写意"的成分。如《葵石图》轴（故宫博物院藏），湖石和葵花的轮廓线简略快捷，时见卧笔、折锋和飞白，极似狂草运笔；石根的兰、竹、杂卉亦多连笔或顿挫，富书写笔韵；葵叶则以水墨挥洒，一笔中即具浓淡轻重，外沿又见自然沁渗痕迹，显示出墨法之精熟。他的诸多水墨花卉长卷，更是以纯水墨的干湿浓淡来展示诸卉的缤纷色彩，"以墨代色"并达到了"运墨而五色具"的臻境。它与洗练的形象、放逸的笔法相结合，创造出水墨大写意花卉画新风，无疑将文人水墨花鸟画推进到一个新的阶段。

(4) 品味

陈淳的水墨写意花卉画已达到了文人画最高的"逸品"之格。宋代黄休复在《益州名画录》中曾解释："画之逸格最难，其俦拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘，笔简形具，得之自然，莫可楷模，出于意表，故目之为逸格尔。"拙规整而写意，弃设色而水墨，笔简形具，随意自然，正是陈淳花卉的主要艺术特色。故明代诸多评论家都将他列入"逸品"之中，如王世贞在《弇州山人续稿》中评曰："白阳道人作书画不好楷模而绰有逸气，故生平无一俗笔，在二法中俱可称散僧入圣。"王稚登在

《吴郡丹青志》中，将陈淳与陈栝、刘珏同列于逸品之中，高于神品的沈周和妙品的文徵明，从花卉画方面看，确乎如此。

陈淳的花卉画以水墨写意法著称于世，但他也擅长其他画法，并与水墨法相结合，形成多种画风。在存世作品中，常见到钩花点叶法与没骨写意法并用，水墨与设色相兼。如台北故宫博物院所藏的《设色花卉图》轴，即是钩花点叶、设色没骨、水墨写意法俱备；《红梨诗画图》卷（故宫博物院藏），也是设色、没骨、水墨兼融，墨与色浑然一体，笔与形相辅相依，简逸中见清丽，反映了水墨淡设色写意花卉画的典型面貌。

二、徐渭

稍后于陈淳的徐渭，是把水墨大写意花卉画推向巅峰并创立画派的一代巨匠，与陈淳并称"青藤白阳"。

1. 坎坷经历和独特个性

徐渭一生坎坷而悲惨的经历以及由此形成的独特而复杂的性格，是产生其画风的最主要原因。

徐渭（1521－1599），字文长，号天池，晚又号青藤道人，浙江山阴（今绍兴）人。一生可分为四个阶段：青少年时代、进入中年、从入幕到入狱、晚年时代。

徐渭出身官宦家庭，庶出，父亲在他刚满百天时就去世，由嫡母苗氏抚养长大。他幼时聪慧警敏，8岁已能作八股文，16岁仿扬雄"解嘲"作"辞毁"。20岁考取秀才，21岁入赘潘家，读书、应试之余，学诗书兼习琴。这段青少年时代是徐渭生活最幸福的时候，也奠定了他多种才华的基础。

25岁以后进入中年阶段，徐渭家庭遭到诸多变故。先是长兄徐淮去世，接着因争讼卖掉老家住宅，26岁时妻子又不幸病故，28岁离开潘家，以教书谋生，生活相当清贫。直至

37岁，他四次应考乡试，均未录取，其间结交了不少当时有名人物，包括谢时臣、陈鹤、刘世儒等画家，并始学画，奠定了他绘画风格的基础。

徐渭37岁时，入胡宗宪幕府当书记，协办抗倭事宜，曾亲自参加剿寇战役、侦察敌情，多有建树。他为胡宗宪两次作《献白鹿表》报送朝廷，深得明世宗赞赏，又常为胡起草各式重要文书或表章，被胡视为心腹，优礼有加，任其布衣小帽自由出入总督府。但他不拘小节的通脱行为和傲视权贵的豪恣性格，引起官场某些人的"畏而怨"。他41岁第八次应试时，虽经胡宗宪关照，依然名落孙山，从此就放弃了登第求仕的念头。嘉靖四十一年（1562）奸相严嵩被免职，胡宗宪作为同党被逮，徐渭骤失靠山；嘉靖四十四年，胡宗宪以严世蕃通倭案再度被捕，自杀狱中，徐渭恐被牵连，精神极度紧张，遂由佯狂变为真疯，自写《墓志铭》，用斧击、穿钉、碎肾等手段蓄意自杀，"九死而九生"，性格也变为"猜而妬"，次年终于失手杀死继妻张氏，被执坐牢七年，后经朋友营救才获释。从37岁到52岁这十五年中，徐渭从幕客到狱囚，生活波动十分激烈，思想变化也极大，在内心深处留下了难以磨灭的烙印，这在书画艺术中有强烈反映，也是形成他个性风格的最重要因素。

徐渭出狱时已经53岁，晚年生活比较正常，前十年出游四方，以诗文书画与朋友交往；后十年定居老家山阴，以出售书画和课徒授经度日。但内心与思想仍十分复杂而矛盾，性格上主要表现为"纵诞"，即愤世嫉俗，恃才傲物，孤僻执拗，不拘礼法，喜豪饮，恶富贵人，如陶望龄《徐文长传》所述："既归，病时作时止，日闭门与狎者数人饮噱，而深恶诸富贵人，自郡丞以下，求与见者，皆不得也。尝有诣者，伺便排户半入，渭遽手拒扉，口应曰：'某不在'，人多以是怪恨之。""晚绝谷



食者十余岁，人问何居，曰：‘吾瞰之久，偶厌不食耳，无它也。’”然而，徐渭面对残酷的现实，仍未失去其积极人世的一面，如53岁出狱不久，即应邀为《会稽县志》撰序和写一些总论、分论，阐述他的佐政辅民之策；56岁应友吴兑之请，北上宣化担任幕僚，筹划戍边防务，观看总兵校猎。又如在南京时观水师燕子矶校阅；访保安沈炼故居，促成表忠祠修建，以缅怀受严嵩迫害的好友沈炼；改葬父母及亡妻，以表孝心；白衣往吊救自己出狱的挚友张元汴，恸哭曰：“唯公知我”，情真意切。尤其是晚年著力于诗文书画创作，以艺术形象抒写胸襟，并在形式上大胆革新，成就斐然。

2. 主要艺术特色

徐渭坎坷的一生及独特的个性影响到书画艺术，即表现为内容上的强烈主观感情色彩，或嘻笑怒骂式的警世喻人寓意，或愤激不平的内心情愫倾诉；形式上的不拘一格和标新立异，笔墨纵横驰骋，风格狂放奇峭。尤其在所擅长的花卉画上，最鲜明地展现出他的独创性，其艺术特色，主要表现在内容上的文人画特质和形式上的水墨大写意技法两个方面。

（1）文人画特质

最突出的体现是作品的主体化和个性化。徐渭的绘画，充分反映了他的心理和人格，他描绘的花卉题材比较广泛，但钟情的还是那些文人所熟悉和喜爱的品类。如四君子、荷花、芭蕉等，藉客体的自然秉性来寄托主体的情感思绪，尤喜画花卉草木在凄风苦雨中的姿态，以象征他人生的苦痛。如画《雪竹图》以自况，题诗曰：“画成雪竹太萧骚，掩节埋清折好梢。独有一般差似我，积高千丈恨难消。”[⑩] 常将四季花卉集于一图，也是基于“游戏人生”的态度，如题《四季花卉图》轴云：“老夫游戏墨淋漓，花草都将杂四时。莫怪画图差两笔，近来天道够差池。”诸多花卉亦不着意刻画其自然生趣，而是赋以主观

的认识，牡丹属于富贵花，色彩绚烂，他却常以水墨绘之，有意改变其本性，在题一幅《牡丹图》页中表述："牡丹为富贵花主，光彩夺目，故昔人多以钩染烘托见长，今以泼墨为主，虽有生意，终不是此花真面目。盖余本窭人，性与梅竹宜，至荣华富贵，风若马牛，宜弗相似也。"[29] 他要赋予牡丹清雅脱俗的格调和神韵。

他更多的花卉画则是借题发挥，直抒胸襟，或抒写怀才不遇之慨。如《榴实图》轴（台北故宫博物院藏），题诗曰："山深熟石榴，向日笑开口；深山少人收，颗颗明珠走。"《墨葡萄图》轴（故宫博物院藏）题诗曰："半生落魄已成翁，独立书斋啸晚风；笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中。"或表达内心的苦恼，郁闷，如《掏耳图》题诗云："做哑装聋苦未能，关心都犯痒正疼；仙人何用闲掏耳，事事人间不耐听。"[30] 或讽刺横行一时的权贵，如《画蟹图》题诗云："稻熟江村蟹正肥，双螯如戟挺青泥；若叫纸上翻身看，应见团团董卓脐。"[31] 徐渭作品的文人画特质还体现在其他方面，象横溢雄阔的才情、变幻莫测的意境、高旷脱俗的情趣、诗书画的三结合等，而形式上的水墨大写意画法，则是显示其文人画特色的又一重要方面。

(2) 水墨大写意技法

水墨写意画法，并非文人画所独具，不少宫廷画家、职业画家也很擅长，如林良、牧溪等人。然徐渭运用的水墨写意法，不仅将技巧升华到新的高度，还强化了文人画的特色。他塑造的形象追求"舍形而悦影"、"不求形似求生韵"，以放纵简逸的寥寥几笔、倾倒墨汁的淋漓水墨，浑然天成地传达出物象的神韵，将写意法演变为大写意法，真正达到了"逸品"文人画所标榜的"逸笔草草，不求形似。"如张之万评《杂画册》中所曰："豪放之笔，纵逸之气，千岩万壑，挥洒而成，名士美



人情态如见。一兽、一禽、一虫、一鱼、一花、一草，落落数笔，维妙维肖，神乎技矣！自是身有仙骨，世人固无从得金丹也。"[22]

他纵逸的写意画法，多得益于书法尤其是草书的笔法。他对"书画同源"和书画结合，有很明晰的认识，曾谈到："盖晋时顾、陆辈笔精匀圆劲净，本古篆书家象形意，其后为张僧繇、阎立本，最后乃有吴道子，李伯特即稍变犹知宗之，迨草书盛行，乃始有写意画，又一变也。"[23] 他在草书上有精深造诣，自谓书列于画之上；狂草喜欢自比张旭，也神往公孙大娘舞剑器，追求快速飞动和挥洒自由。融入草书的绘画，下笔亦纵横睥睨，似兔起鹘落般地迅疾，他有首"竹"诗即如是描述："一斗醉来将落日，胸中奇突有千尺。急索吴笺何太忙，兔起鹘落迟不得。"[24] 清顾文彬题其《墨花卷》亦形容："骏快如天马行空，遒劲如怒猊抉石。活泼如群鸿戏海，超逸如孤鹤横江。"[25] 明张岱对他的书画结合特点曾作出恰当评价，在"跋徐青藤小品画"中曰："今见青藤诸画，离奇超脱，苍劲中姿媚跃出，与其书法奇崛略同，……故昔人谓摩诘之诗，诗中有画，摩诘之画，画中有诗；余亦谓青藤之书，书中有画，青藤之画，画中有书。"[26]

徐渭的水墨法，更是使其画风达到"神"、"逸"和大写意的重要手段，不仅技法发挥得淋漓尽致，而且形成具独立审美价值的墨晕形式美。他十分推崇水墨画法，认为作画"大抵以墨汁淋漓、烟岚满纸、旷如无天、密如无地为上。""百丛媚萼，一干枯枝，墨则雨润，彩则露鲜，飞鸣栖息，动静如生，悦性弄情，工而入逸，斯为妙品。"[27] 为达到"墨汁淋漓"、"墨则雨润"的效果，他十分注重水、墨与纸质的融合变化以及墨与笔的有机结合，并创造出既顺其自然、又得以控制的泼墨法。在水和墨的调配中，他加大了水的成分，有力强化了水墨的渗

化效果；在纸质上，他喜用不加胶矾的生纸，通过水墨的自然浸渗，形成层次融和丰富、轮廓界限模糊、犹如天然生成的墨晕，使水墨晕章达到了“滃然而云，莹然而雨，泫泫然而露也。”的境地，真可谓“莫可楷模，出于意表。”有时为了避免水墨的过度渗化和形象的过分抽象，往往在水墨中加入少量胶水，使水墨与纸面之间产生“隔性”，利用这种隔性，淋漓墨色既能通过水的胀力和生纸的吸水性得到自然流畅渗化，胶的粘性又能使墨痕边缘迅速凝固，不致散漫无致，从而使物象既简逸传神，又不失形态之真，水墨既随意流畅，又恰如其分。徐渭的泼墨法较之前代已变得十分成熟和精深，并形成相对独立的形式美感。

徐渭的墨法还与笔法紧密结合，笔墨合一，使得水墨大写意画法达到出神入化臻境。清郑燮对徐渭的笔墨结合有一段很好的论述，他说：“徐文长先生画雪竹，纯以瘦笔、破笔、燥笔、断笔为之，绝不类竹。然后以淡墨水钩染而出，枝间叶上，罔非雪积，竹之全体，在隐跃间矣。”[①] 也就是说，徐渭的用笔变化多端，在线条的粗细、速度的快慢、笔压的轻重、水分的干湿、墨色的浓淡等方面，都具丰富变化，并与泼墨淋漓的水墨法相配合，笔随墨走，墨由笔生，既使画面形成以笔为主的骨气，又产生多变的律动性。古人所谓“笔以立其形质，墨以分其阴阳。”[②] 有笔有墨，才算达到了笔墨臻境。清戴熙在跋徐渭《杂画册》中就高度评价了他精湛笔墨所创造的水墨写意画风：“笔势飘举矣，却善控驭；墨气淋漓矣，却不渫漏。至其才情之雄阔，意境之变化，又能一气鼓铸，而万有牢笼，真腕有造化者，开拓心胸，推倒豪杰，可为旧水月。”[③] 观其大刀阔斧、纵横睥睨的花卉，真有“推倒一世之豪杰，开拓万古之心胸。”的气概。



第三节 晚明人物画名家

明代文人画风靡，人物画总体处于式微状态，至晚明却出现了小小的“中兴”局面。较出名的有尤求、李士达、袁尚统、张宏等苏州画家的人物画创作，在描写社会世态、乡土风情以及运用白描手法、写实技巧诸方面均有所建树；丁云鹏和吴彬的道释画，在取材立意和画法风格方面也颇具新意；最富成就和特色的当推陈洪绶和崔子忠的变形人物画，时称“南陈北崔”。

一、苏州地区人物画家

明代后期，苏州画坛充塞着“吴派”末流的山水画，同时受董其昌影响，也出现了一批向“松江派”靠拢的画家，如邵弥，卞文瑜等人。然而，在号称“奢靡为天下最”的苏州，繁荣的商品经济和新兴的市民阶层也孕育出一批对描绘城市世俗生活感兴趣的人物画家，他们的画风虽未离“吴派”、“院体”传统，但在取材、立意、构思、情趣等方面却是新颖、独特的，尤其是一些带风俗画性质的人物画，更具有浓郁的现实生活气息。代表画家有李士达、袁尚统、张宏等人。

1. 李士达

李士达，字仰槐，吴县人，生卒未详，万历二年（1574）考中进士，寿至八十以外。《名画录》记载，李士达“长于人物，兼写山水，能自爱重，权贵求索，虽陈币造庐，终不可得。万历间织珰孙隆在吴，集众史，咸屈膝，独士达长揖而出，寻为收捕，以匿者获免。”文中提到的孙隆，是万历皇帝派驻苏、杭织造兼税官的亲信太监，一位炙手可热的权贵，他在苏州气

焰嚣张，横征暴敛、任意增税，万历二十九年（1601）终于激起民愤，市民万余人包围织造衙门，要求免税，并把凶残的税官扔到河里，或抛进烈火，或用乱石击毙，孙隆也狼狈逃窜，此场斗争大挫了税监的威势，在当时影响很大。李士达敢于蔑视这样的权贵，“长揖而出”，以至遭到追捕，可见他有一身傲骨和正气，其品性颇似当时铮铮铁骨的“东林党”士大夫。

李士达的绘画创作，多表现文人的闲适、放达生活，藉以寄托自己的隐逸情思和生活理想。如《西园雅集图》卷（苏州博物馆藏），以传统的雅集题材，描写文人士子在山林野外自在逍遥而又高雅适意的生活，在人物形象的刻划方面很成功，也抒发了自身的高旷情怀。《浔阳琵琶图》卷（北京故宫博物院藏），画于苏州市民与孙隆斗争这一年，他选择唐代诗人白居易贬官江州时所写长诗“琵琶行”，无疑也曲折地倾诉了对黑暗社会的不满。

他的有些作品，则直面人生，或针砭黑暗社会，或描绘现实生活，带更鲜明的讽喻性和世俗相。代表作有《三驼图》轴（北京故宫博物院藏），绘于孙隆事件之后的万历四十五年（1617），画面无任何背景，仅用白描勾勒了三个驼背人，其中二人相对交谈，一人拍手大笑，人物身材矮小敦侧，面相也似皮球，形象滑稽可笑。联系题诗：“张驼提盒去探亲，李驼遇见问缘因，赵驼拍手呵呵笑，世上原来无直人。”悉知是一幅寓意深刻的讽刺画，作者以玩笑式的手法，借驼背人的自嘲来讽刺当时黑暗的社会现实，而且造型夸张、线条简略，堪称我国古代早期的一幅漫画。另有一幅《岁朝村庆图》轴（北京故宫博物院藏），画于万历四十六年戊午（1618）腊月，为贺新年而作，则属典型的年节风俗画。图绘水村水郭，松屋柳溪，岁晚杀豚，春初杯茗，一派农村新春旖旎风光；门外亲朋、邻里来访，屋内主宾观画、会宴，院中孩童点燃爆竹，道上童仆

穿梭送食，充满岁末喜庆、繁忙气氛。景象质朴无华，生活气息浓厚。同时在画法上也颇新奇，人物造型均趋于敦圆，面部尤似圆球，线条亦圆润流畅，形象奇特而可爱；山石、树屋用笔工谨，形态在规整中又带有一定装饰性，于平中见奇。李士达曾指出：画有“五美”，即苍、逸、奇、圆、韵，他在创作中所竭力追求的敦圆、新奇、苍润等艺术趣味，无疑是其画理的实践，也体现了他画风的主要特色。

2. 袁尚统

袁尚统（1570－？），字叔明，卒年未详，他92岁时（1661）还画了《岁朝围炉图》和《牧牛图》，悉知活到清初。生平记载极少，据自钤印章“不事元后人”，推测他入清未仕，是位隐士和职业画家。其艺事，据韩昂《图绘宝鉴续纂》记述：“字叔明，山水浑厚，人物野放，颇得宋人笔意。”从存世作品看，大多是山水、人物结合，并以人物刻画为主，不同于一般的“点景”人物；取材多为民间生活，具有风俗画性质，并追求情节的生动，擅长细节的刻画，富有浓厚的生活气息；画法在南宋风俗画的基础上发展，以墨骨为主，略施淡彩，传统功力深厚。

《晓关舟挤图》轴（北京故宫博物院藏）是最具代表性的一幅风俗画。画面描绘苏州西水门外的一场冲突：清晨晓雾中，城门刚开，农民们驾着装载柴草的小船正赶进城去作买卖，一艘阔老的游船却忙于出城玩乐，巨大的船体堵在门洞，与诸小船发生了争道纠纷，财主站在船头颐指气使地吆喝，帮凶们也气势汹汹地指骂，小民们亦不相让，挑杆驶船抢道，相互挤撞，一片混乱。画家将一个温文尔雅的传统题材“晓关舟济”改动一字，变为“晓关舟挤”，即使作品不仅带有幽默色彩，而且揭示了封建社会中阶级对立的现实，揭露了豪绅横行霸道的面目，富于冷嘲热讽的漫画意味。

《洞庭风浪图》轴（南京博物院藏）描绘洞庭湖上船工搏

击风浪的情景，画面以山水为主，精心刻画了狂风骤起、乌云翻滚、浊浪排空的湖面，渲染惊心动魄的气势，而中心却是表现船夫与风浪搏斗的惊险场面和无畏精神，反映下层人民的现实生活。同时，湖边阁楼上还有意安插了地主老财们在悠闲地观赏风光，通过鲜明的对比，揭示了社会的不平等，其寓意较一般的急流行船图深刻得多，颇具讽喻意义。

《迎春图》轴（苏州博物馆藏）是一幅具有年画性质的风俗画。画面描绘春节时一户庭院内的人物活动，屋中老人们对饮闲谈，悠然自得，院内孩童们敲锣打鼓放鞭炮，一片欢腾。小孩热衷点炮，又有点害怕的动态和心理，刻画得惟妙惟肖，反映了袁尚统善于细节刻画的艺术特点。

3. 张宏

张宏（1577－？）字君度，号鹤涧，卒年未详，秦祖永《桐荫论画》云其"年八十外"。生平记载简略，梁章钜跋张宏《仿古图》册云："张君度以山人墨客作此遣兴，固无足怪。"[②] 秦祖永说他"当盛国之际，以丹青驰名吴越间。""吴中学者都尊崇之。"[③] 王文治称其是"吴中小名家。"[④] 另外悉知，他和袁尚统是好友，交往的朋友也基本上是江浙地区未入仕的画家，如陈嘉言、沈颢、邵弥、盛茂烨等。因此，张宏是位一生未仕、以画家为业、饮誉苏州的中小画家。

张宏善画山水、人物，师承渊源主要宗法沈周、文徵明等"吴派"画家，并上追元四家、米芾和董源、巨然，如秦祖永《桐荫论画》云："张鹤涧宏，笔意古朴，墨法湿润，俨有前规，盖师法石田翁（沈周）而未能超脱者。"韩昂《图绘宝鉴续纂》又曰："得元人法。"在此基础上，他进一步涉足"北宗"传统，兼学北宋李成、郭熙，南宋李唐、夏圭，如李玉棻《瓯钵罗室书画过目考》称："山水法北宗，极峭劲。"陆时化评张宏《写刘长卿诗意图》轴云："此图浑融蕴籍，如出宋人。"



经融会贯通，遂形成自身风貌，即以“细笔”为主，注重对景物轮廓形状的描绘，也留意细部刻画，用笔细密峭劲，墨色清淡，风格苍劲秀雅，清静幽深；也时而有“粗笔”之作，用笔粗放草率，多见颤笔，墨法奔放纵逸，多以意胜。其画法行利相兼，生拙中见娴熟，简练而形具。

张宏的绘画作品也主要描绘苏州地区的乡土风情和山水景色，有些题材即属典型的风俗画。如《阊关舟阻图》扇（北京故宫博物院藏），描绘的亦是苏州西水门群舟争渡的拥挤、喧闹场面。据自题款云：“丁亥中秋写蒋氏酿花斋，同友游虎丘，返棹阊关，舟阻不前。偶有便面，作此图以记。”悉知这是一幅亲眼目睹而作的纪实画。《杂技游戏图》卷（北京故宫博物院藏）更具代表性，具体而微地再现了苏州城乡市井俚民的日常生活。画面分段描绘了“走方郎中”、“和尚化缘”、“磨镜”、“卖鼠药”、“耍猴戏”、“卖鱼鳖”、“瞎子弹唱”、“道场”、“相面点痣”、“牧牛”、“斗羊”、“玩纸牌”、“村童闹学”和“走绳索”等情景。很多细节铺叙饶有情趣，如和尚一边化缘，一边回头窥视人家闺女；玩牌中有偷看别人纸牌者；闹学村童在熟睡的老塾师脸上涂墨，这些刻画生动有趣，极富生活气息。他的一些历史人物故事画也通俗易懂，为市民阶层所熟悉和喜爱，如《延陵挂剑图》轴（北京故宫博物院藏）、《钟馗图》轴（常州市博物馆藏）、《布袋和尚图》轴等。

二、丁云鹏、吴彬的道释画

明代随着宗教的衰微，道释人物画也不受画家重视，寺观中的壁画，主要由民间工匠来担任。至晚明，人物画稍见起色，才出现了专攻道释画的画家，著称画坛的当推丁云鹏和吴彬。

1. 丁云鹏

丁云鹏（1547－1621？），字南羽，号圣华居士，安徽休宁人。工诗善画，曾受鉴赏家顾从义的聘请，在其家作画。善用白描法作道释人物，尤精罗汉。方薰《山静居画论》评其“道释人物，丁南羽有张（僧繇）、吴（道子）心印，神姿飒爽，笔力伟然。”姜绍书《无声诗史》论其“画大士罗汉，功力靓深，神采焕发，展对间恍觉身入维摩室中，与诸佛菩萨对语，眉睫鼻孔皆动。”徐沁《名画录》称他“善画佛像，得吴道玄法。”孔尚任《享金簿》载其“白描传奇六本，装作十二册，函以古锦，幅幅精工，秀雅有士气。”他生长于雕版、制墨发达的徽州，还擅长木刻，给书刊画了许多插图，方于鲁编辑的《墨苑》中也有他不少画稿。

从丁云鹏存世作品看，画法确以白描为主，承吴道子、李公麟传统，但形象夸张甚至变形，趋于奇形怪状；用笔在细劲流畅中见平行、整饬的线条，具木刻的装饰韵味，显现出自身特色。具体风格又有早中晚的变化。早年比较精细，如《五像观音图》卷（美国纳尔逊博物馆藏），约作于30岁左右，画五种类型的观音，容貌、体态均端庄秀丽、匀称优美。用笔极为纤细，又舒展飘逸，设色以浅兰色为底，烘托观音的白衣，并用朱褾、赭石烘染面部，于淡雅中见雍容华贵。作品保留了较多李公麟的画法和宋代人物画“图真”的传统。

中年画风趋于简放。如《待朝图》轴（北京故宫博物院藏），画于万历二十年壬辰（1592）46岁，图绘一文士朝服端坐石上，旁有童子持笏侍立，正是“待朝”情景。上首有达观可大师题诗：“天下本无事，庸人妄朱紫。既抱屠龙术，太平惟在子。”结合题诗，可知题意是盼望贤能大臣辅政治国，寄托了画家的良好愿望。人物线条简练，身姿略作夸张，树石带一定装饰性，已呈现自身追求。然笔法仍严谨细秀，带有仇英、文徵明的一定影响。



晚年面貌变为粗犷，用笔沉着苍劲，具木刻韵味，造型古朴奇异，呈夸张变形。如《玉川煮茶图》轴（北京故宫博物院藏），绘于万历四十年壬子（1612）66岁，内容为唐代隐士卢仝煮茶故事。此图用笔仍很工整，然线条已富变化，或用细柔的游丝描，或施匀劲的铁线描，或运顿挫的折芦描，以表现衣料的不同质地；同时又多平行排列之线，呈较强装饰性。假山、芭蕉的形状也较整饬，趋于图案化，此图主要显现木刻画的倾向。《三教图》轴（北京故宫博物院藏）亦作于晚年，所绘儒、道、佛三教形象，夸张而又典型，高古中见拙朴，已呈成熟的变形面貌；树木的细勾密皴和黑白分明的墨晕，凝重古朴，亦具较强夸张性。此图属典型的本色风格。

2. 吴彬

吴彬，字文中，福建莆田人，寓居南京，生卒年不详。其生平概况是：少年居住家乡，青年时来到南京；万历年间（1573－1620）以能画荐授中书舍人，天启时（1621－1627）因私下批评宦官魏忠贤擅权，被魏党爪牙侦知，逮捕下狱并削夺官职；以后即专注于吟诗作画，并笃信佛教，如叶向高为吴彬作《枝隐庵诗集序》所述："诵经礼佛，吟诗作画，虽环堵萧然，而丰神朗畅，意趣安恬，大有逍遥之致。"[⑤] 他由职业画家转为"居士画家"，使艺术创作与宗教信仰合而为一，不仅创作了许多道释画，也使这些作品的内容寓有深刻佛理，形式也别具一格。

吴彬兼善山水、人物，山水画造境奇奥，用笔繁复，千岩万壑，千笔万墨，营造出险峻怪异、变幻莫测的神奇山川，极富个性。如《侍舆图》轴（浙江省博物馆藏）、《千岩万壑图》轴（北京故宫博物院藏）。人物画以佛像、罗汉著称，尤具特色。

吴彬佛教人物画可分为三类作品。第一类是与佛教仪式

性活动关系密切的作品，属供奉寺庙或顶礼膜拜的佛像，具较多偶像崇拜性质。如《佛像图》轴（台北故宫博物院藏），画主尊正面端坐在石座上，形体硕大，呈柱状造型；外袍粗实厚重，作圆弧形的轮廓线，更增加了圆柱状效果；石座边上两位侍从身材有意缩小，也有力烘托出佛之高大。夸张的圆柱造型、圆弧粗线和主次比例，都在于突出佛祖之崇高和神异，从而产生了崇拜性效果。第二类是贴近居士在家修行的画作，在表达虔诚心灵同时，掺入更多世俗生活细节和艺术欣赏情趣，如《五百罗汉图》卷（美国克利富兰博物馆藏），描绘五百罗汉去朝拜南海观世音，罗汉造型奇特，不仅有高眉、直鼻，呈三角形块状的皱纹、挤压在一起的五官等等，于古怪中透滑稽；同时表情也生动夸张，富有诙谐感。在情节铺叙方面，宗教活动常常借用现实生活图式，象说法场面类似文人集会，礼佛队伍仿佛职贡图式，抄写经书有如雅集文会；甚至直接出现世俗日常生活细节，象穿僧衣、剃头、修面、掏耳等。这类作品反映了吴彬佛像画世俗化的最典型特色。第三类是用来辅助经典内容的图解工具，以诠释佛理为主，同时又作了相当自由的发挥。如《二十五圆通》册（台北故宫博物院藏），内容为《楞严经》后半部讲述修行部分，吴彬构思二十五圣获得圆通，并不简单地按照经文展现事件过程或具体情节，而着重于表现获取圆通的法门或神态，克服图解式而更多艺术性。如“㤭陈五比丘”页，描绘五位比丘环坐在石块上，中间形成一个圆形空间，一童仆手持磬面对着一比丘，用乐器暗示声音，形象诠释了“于音声得阿罗汉”这一圆通法门；又如“月光童子”页，月光童子以修习水观为修行法门，修炼初期，有弟子在室外窥看，见满室清水，就朝里丢了块石头，造成月光童子出定后感到心痛，遂悟其时修习只是初步，“但见其水未得其身”，只有除去了对于身体感知的障碍，“方得无身”，才称真正获取了圆



通。他人画此段，选取“弟子朝水丢掷石头”最富戏剧性和动作感的段落，吴彬却着重刻画一位修行僧人端坐台座上，静心入定的神情，全身覆盖着兰色的细水波纹，以神态代情节，艺术性更高。同时，此册中的菩萨、法王子、童子、僧侣等形象，都十分接近世俗凡人，带“世间像”。这三类作品，不仅反映了吴彬细腻、夸张、高古的风格特色，而且呈现出“居士艺术”的鲜明特质，即佛教信仰与日常生活的紧密结合，佛典与艺术的相互兼顾。这也是晚明道释画所具有的普遍特征，包括丁云鹏、陈洪绶的佛像画，均呈此倾向。

三、“南陈北崔”的变形画风

1. 陈洪绶（1597－1652），浙江诸暨人，明末曾入京为国子监生，并被召为舍人，为皇室作画，不久离京南归，明亡后出家为僧，卖画度日。擅长画人物，兼工山水、花鸟，远宗古人近学时辈，还从民间版画中汲取营养，曾参与木刻插图和酒牌叶子的创作。他的作品既呈不同师承和面貌，又具“高古奇骇”的共性特征。尤其人物画艺术特色鲜明，张庚《国朝画征录》评其“画人物，躯干伟岸，衣纹清圆细劲，有公麟、子昂之妙；设色学吴生法，其力量气局，超拔磊落，在仇、唐之上，盖明三百年无此笔墨也。”

(1)陈洪绶的艺术渊源

陈洪绶的绘画修养精深渊博，人物、花鸟、山水、竹石等均冠绝于时，不仅题材广泛，画法多样，而且风格奇特，旷古绝今。

陈洪绶有深广的画学渊源。首先是“取法于古”[⑤]，不仅宗学古人的画法，更注重体悟“古”的美学趣味和文化内涵，所谓“高古”之意，如秦祖永《桐荫论画》所评：“深得古法

渊雅，静默浑然，有太古之风，时史靡丽之习，洗涤殆尽。”人物画十分崇尚北宋李公麟，并上追唐代周昉、东晋顾恺之。十岁左右时曾到杭州府学拓李公麟的七十二圣贤图石刻，闭门十日临摹了一本，朋友认为临得很像，他很高兴，又十日再摹一本，大家觉得反而不像了，他更高兴，于是“数摹而变其法，易圆以方，易整以散，人勿得辨也。”[①]，表明他学古不在于形似，而追求内在的意韵。学周昉亦是这样，毛奇龄“陈老莲别传”记：“莲尝模周长史画，至再三犹不欲已。人指所模画谓之曰：‘此画已过周，而犹嗛嗛何也？’曰：‘此所以不及者也。吾画易见好，则能事未尽也。长史本至能，而若无能，此难也。’”故而，他学习李公麟的用线，将圆转而少方折的“游丝描”，变为细圆与方折并用、“易整以散”的线条，别具郁结之气；仿周昉的“唐妆”仕女，在保持丰肥的造型同时，更夸张地缩小头与身的比例，尤其脸部趋方正或呈钟形，达到了僻古争奇的效果；宗五代贯休的罗汉，则更增“奇骇”。

陈洪绶的另一路画学渊源是追逾近人，即同代稍早的前辈。他的启蒙老师蓝瑛和另一位浙江画家孙杕，对老莲的花鸟画就很有影响，蓝瑛严谨而又粗放、孙杕工整而又遒劲的画法，在陈氏作品中都留有痕迹，同时又有所转化，即将蓝瑛的劲放之气变为“超拔磊落”之气，奇突造型变为“郁结雄健”之形，使花鸟画同样具有“高古奇骇”意韵。另外，艺术追求相近的同时期画家丁云鹏、吴彬、崔子忠等人，对陈氏也有一定影响，并共同形成了奇古变形的时代风尚，故画史往往将他们相提并论，如朱彝尊《曝书亭集》评论陈、崔两人：“予少时得洪绶画，辄惊喜。及观子忠作，其人物怪伟略同；二子癖也相似也。崇祯之季，京师号‘南陈北崔’。”周亮工《书影择录》比较陈、崔、丁、吴四家：“画家工佛像者，近当以丁南羽、吴文中为第一……。陈章侯、崔青蚓不专以佛像名，所作

大士像亦遂欲远追道子、近逾丁、吴。”四家形成的奇伟怪骇共性风格，既是相互影响的结果，也是动荡社会扭曲心理的反映。

陈洪绶的绘画还深受民间艺术影响，尤其从民间版画、年画中汲取营养。他本人就参与了许多木刻插图和酒牌叶子的创作，流传至今的尚有《九歌图》、《西厢记》、《鸳鸯冢》、《水浒叶子》、《博古叶子》五种。表现在卷轴画创作中，一是取材于民间民俗的内容，如麻姑献寿、合欢多子、婴戏货郎等画题；二是趋于夸张变形的造型，人物头大身矮，体形肥短，形体转折扭动，动作富戏剧性，衣褶具装饰性等，这些都带有浓重的民间版画特色；三是呈装饰意趣的艺术形式，线条刚劲挺健，多方折之笔，汲取了木刻的刀法、力度和节奏感。另外，平列整饬的衣纹、匀净平铺的设色、对称繁缛的纹饰等手法，也都具有很强的装饰情趣。

(2) 陈洪绶的画风特色

陈洪绶艺术风格的形成，即基于他深广的画学渊源，以及超迈的天资，高旷的襟怀、狂放的性格和坎坷的人生。他擅长绘画各科，既呈不同师承和面貌，又具“高古奇骇”的共性特征，其中以人物画最称杰出。

他的人物画，取材多寓有一定的现实性和深邃的思想性。19岁时所作的《九歌图》和《屈子行吟图》版画，就是对国事日非的感慨；20余岁时作《水浒叶子》酒牌，“以英雄忠义之气，郁郁芊芊积于笔墨间也。”[⑱]，在歌颂这些绿林豪杰同时，有力鞭挞了官场的黑暗；53岁时画了一幅长卷《归去来图》(美国火奴鲁鲁美术馆藏)，赠予降清做官的好友周亮工，规劝之意十分明显，卷后姚济勋跋即曰：“其旨微已，此所以为章侯也。”60岁时为沈颢所绘《隐居十六观图》册(台北故宫博物院藏)，画古代诸贤隐居故事，堪称《归去来图》续篇，

也是他隐遁生活和避世思想的写照。有些作品则具有较浓郁的世俗生活气息，如《麻姑献寿图》轴（故宫博物院藏）为祝女寿而作，气氛欢快吉祥；《婴戏图》轴（故宫博物院藏）画群孩拜佛，有童子露臀、嬉戏，据考即每年七月十五日中元节，佛教举行盂兰盆会，成人祭祀祖先，儿童则以砖瓦垒佛塔作拜佛游戏，画面生动幽默的情节和天真烂漫的童趣，散发出强烈的民间民俗文化趣味。

陈洪绶塑造的人物形象，既神采奕奕，又古意盎然。人物造型夸张甚至变形，往往头大身短，躯干伟岸，厚实而充满张力，显示出磊落不群、高古脱俗的气质。如好友徐宰所评："古心如铁，秀色如波，彼复有左右手，如兰枝蕙叶，乃有此奇光冷响。"[39] 同时，又通过夸张、奇骇之形，传达出人物的个性和神韵，使形象同样真实可信，如葛金烺所称："取象于真，取法于古，婀娜精致，不失大雅。"[40] 他这种"以形写神"的本领基于扎实的肖像画基础，周亮工曾高度赞扬他的传神技巧，谓"吾友陈章侯偶仿渊明图为予写照，见者以为郭、谢两生不能及。"[41] 认为当时的肖像画名家郭巩、谢彬都不如他。陈洪绶晚年为南生鲁写照的《香山四乐图》卷，就反映了他高超的传神技巧，全卷分为解妪、醉吟、讲音、逃禅四段，尽管姿态、脸向不一，但一望而知是同一人的相貌，内在气质也相一致。《升庵簪花图》轴（故宫博物院藏），描绘著名学者杨慎贬官云南后放浪形骸、簪花过市的行径，主人公著宽袍大袖，身躯短粗、方正，似厚实的石块，形象比较夸张；然通过微昂、侧目的脸部表情和挺胸、垂手的漫步姿势，将杨慎高傲、愤世的心态刻画得淋漓尽致；旁随二女身材适度拉长而见细秀，更衬托出主人公之硕壮，然面像和表情又趋同于杨慎，具傲然之态。此图形象刻画颇具传神而存古意的艺术特色。有些历史故事、佛像人物的造型，在运用夸张、变形、扭转等手法时更带随意



性，也更具高古和奇骇气质，但人物的个性同样鲜明，极富神采。《屈子行吟图》中塑造的屈原形象，清癯的脸庞配以金字塔形的身躯，顿显高大稳重；闭目沉思的表情和蹒跚湖畔的步履，展示了满腹忧患的内心；简练劲健、转折顿挫的线条，也映衬出倔强不屈性格，此图堪称历代屈原像中的出神入化之作。又如《归去来图》卷中的"解印"段，陶渊明躯干伟岸，昂首拂袖，背身卸印交予随从，略作夸张的造型、动态和表情，将陶渊明"糊口而来，折腰则去"的内心活动和傲岸性格刻画得入木三分。

陈洪绶人物画的表现技法也别具一格。他特别重视对线条的运用，早期以圆线为主，转折处见方，工整严谨；中年变为方折劲健、随意斩错，转折有力，充满勃勃之气；晚年转向清圆细劲，如春蚕吐丝，似行云流水，愈见敦厚古朴。总体特色是简洁、明晰，古峭、劲拔，充满运动感和节奏感。设色多作均匀平涂法，并运用鲜亮的原色，在对比中取得调和，艳而不俗，具较强装饰意味。

陈洪绶独特的画风，在当时已形成不小影响，"海内传模为生者数千家。"[⑥] 其妾胡净鬘、女陈道蕴、子陈字及学生严湛、陆薪、魏湘、丁枢等，均承其风。至晚清又一次产生巨大影响，"海上三任"任熊、任薰、任颐是弘扬陈洪绶画法最有成就的画家。

2. 崔子忠

崔子忠（？－1644），山东莱阳人。少年曾为诸生，以诗名。因科举屡不中，侨居北京，以画知名。一生穷困潦倒，为人孤僻，个性刚强，李自成攻破北京，他入土室绝食而终。擅画人物，追踪古法和古意，《图绘宝鉴续纂》称他"善人物，面目奇古，衣纹铁线，非唐非宋，自成其格。"他追求奇古的取向与陈洪绶很相近，故画史多将两人的画风相提并论，如方薰

《山静居论画》称："陈章侯、崔子忠皆出群手笔，落墨赋色，精意毫发，僻古争奇，各出幽思。"朱彝尊《曝书亭集》曰："予少时得洪绶画，辄惊喜。及观子忠作，其人物怪伟略同；二子癖也相似也。崇祯之季，京师号'南陈北崔'。若二子者，非孔子所谓狂简者欤？"可见，崔子忠与陈洪绶在"僻古争奇"、"怪伟"方面具共同特色。

然而，崔子忠孤高耿介、高蹈远行的个性，使他的画风更倾向于文人性，奇古之中透出一股清气，诗文气息也较浓，有一种超逸高迈之感。吴梅村曾比较崔、陈两人异同："四十年来谁不朽，北有青蚓，南有陈章侯。崔也饿死值丧乱，维摩一卷兵间留，含牙白象贝多树，图成还记通都求。陈生落魄走酒肆，好摹伧父屠沽流，笑偿王媪钱十万，稗官戏墨行觥筹。"即指出了两人之间文人性与世俗性的差别。

崔子忠存世作品不多，以古代人物故事和佛道神仙题材为主，从构思、布局到画法、格调都自具特色。他取法唐宋，笔墨、设色均具古意，人物衣纹细秀灵动，用笔流畅，柔和中不失强劲；画山石运笔方折如带，皴法细碎而富于变化；构图奇巧，境界神秘，造型细秀而适度夸张；格调超迈绝俗。代表作有天启六年丙寅（1626）的《藏云图》轴（故宫博物院藏），描绘唐代诗人李白的故事，据说李白居地肺山时，曾坐车入山，以瓶瓿贮云，带回散于室内，以享"日饮清泉卧白云"之乐。画面即绘李白乘车驶近云层，团团浓云在山间浮动，遮住了大片山林，其景诚如自题所曰："春峦峦不辨草木，行出足下，坐生袖中，旅行者不见前后。"境界虚幻、神秘、奇妙；山石细勾、密皴、浓染，形态如卵石堆积，画法、造型均古拙；人物用笔细劲流畅，白色衣着鲜亮，主体人物虽小却十分突出，作品反映了他的主要艺术特色。《云中玉女图》轴（上海博物馆藏）以仙女为题材，画西王母随侍玉女立于云端，一边



回首凝望下界，一边随云飘游。衣纹用笔轻柔，融合“游丝描”和“战笔描”，云彩勾勒繁细，似“行云流水”描，设色淡雅，画法颇具古意。布局简洁空灵，尤具特色，如自题所曰：“王仲彝汉魏间人也，尝画云中玉女于赤诚古壁上，风雨不凋零，至有舁之而去者、百千人不见其多。予画一人于云中，亦复不见其少。画得其情，非以数具也。”以少胜多，重在传情，道出了此画之精髓。作于崇祯七年甲戌（1634）的《长白仙踪图》卷（上海博物馆藏）则是将传奇故事与现实人物融为一体的题材，主人公张延登是崔子忠相识的先辈，万历二十年（1592）进士，累官太仆寺卿、右都御史、工部尚书，晚年隐居长白山，人称华东先生，故上款称“华翁太老师”。张延登在万历二十六年（1598）春，与友人同游长白山（位于山东邹平县南十五里），遇见一白兔窜出，他认为是祥端之兆，就在坪上筑了一洞室及一亭，题名“兔柴”。两年后读到唐代诗人韩翃《送齐山人归长白山》一诗，诗云：“旧事仙人白兔公，调头归去又乘风，柴门流水依然在，一路寒山万木中。”注又云：“《一统老》载，长白山又名会仙山，白兔仙居此。”更感遇兔一事非偶然，自语道：“兔柴名号其天授乎！”崇祯四年（1631），他在南京拜访一位雷姓画师，见客厅挂着一幅两仙画像，询问之下，知手握茯苓、穿草衣者为赤松子、雨神，戴黄冠、穿道服、手执拐杖、旁随白兔者乃白兔仙，修炼得道后住长白山。他更感到惊喜，即照摹了这幅画，带回挂在山东长白山“兔柴”里，并于崇祯五年（1632）自撰《白兔公记》，详细记述了这段奇遇。崔子忠此幅《长白仙踪图》，当是应张延登之请，依据《白兔公记》而构思创作，故画面景象颇多神幻色彩。高山峻岭处一片平坡，坡石延伸犹如石屋；左边岩石嶙嶙，泉水淙淙、虬松盘虬，藤萝蔓延，颇似仙境；主人公束发道服，手执竹杖，凝视天际，容貌清古，飘然如仙；身旁白兔，紧随足边，竖耳回

首，仰望张公，显得聪慧亲昵，似解人意。作品从立意、构图到形象、气氛，都寓意着长白奇遇和白兔仙踪，贴切地表现了题意。同时，张延登作为现实中人物，画家又不作类型化或程式化描写，而赋以明显的肖像特征，主人公面庞清癯，勾勒简练而准确，并突出有神的双目、飘然的修须，以及洒脱的仪姿，将张公奇遇白兔的瞬间心态和风采表现得真实而又生动，也传达出画家的敬慕之情。从此图可领略崔子忠扎实的写实功力和现实与想象相结合的巧妙构思。

四、曾鲸肖像和"波臣派"

肖像画在元代逐渐形成独立画科，并出现了专门名家。到明代，随着人物画的衰微和文人画家与职业画家的分道扬镳，肖像逐渐走向民间，无名画工中涌现出许多写真能手；同时基于肖像画的独立发展，在职业画家中也有不少兼善肖像者。有明一代是肖像画日趋民间化和专业化的转变时期，并呈现多元化、多层次的状况。其中以晚明的专业肖像画家曾鲸最负盛名，不仅创造了"墨骨法"，还形成了"波臣派"，影响及于清代。

1. 曾鲸

曾鲸（1564－1647），福建莆田人，成年后即离开家乡，北上杭州，在桐乡、乌镇、宁波、馀姚等地也留下了足迹，以后又北上南京，寓居于鹫峰寺，以画谋生。他出色的写真技艺，引起了文人士大夫注意，纷纷请他画像，并与之交往。他先后画过的当代著名文人有董其昌、陈继儒、王时敏、娄坚、项元汴、黄道周等人；崇祯七年（1643）十月，在杭州西子湖畔定香桥，张岱、赵纯卿、陈洪绶等人聚会雅集，曾鲸亦参加，众人饮宴甚欢，席间有女伶陈素芝演唱，陈洪绶画古佛，最后由

曾鲸为东道主赵纯卿作肖像一幅。由此，曾鲸逐渐跻身于文人士大夫之列，虽仍是职业画家，但身份、地位已发生了变化，这对他艺术的雅化起了一定作用。

曾鲸居住南京期间，正值意大利传教士利玛窦来华传教，他从欧洲带来一些宗教圣像画、天主像、圣母像等，在南京的教堂内展示，立体凹凸宛如生人的西洋人物画，在当时引起了很大轰动。姜绍书《无声诗史》介绍："利玛窦携来西域天主像，乃女人抱一婴儿，眉目衣纹，如明镜涵影，踽踽欲动。"同书分析曾鲸画风时亦云："写照如镜取影，妙得神情。其傅色淹润，点睛生动，虽在楮素，盼睐颦笑，咄咄逼真。"可见，曾鲸肖像画法曾受到西画一定影响，故姜氏眼中两者风格如此类似。

曾鲸画肖像的手法多样。清张庚《国朝画征录》记载："写真有两派，一重墨骨，墨骨既成，然后傅彩，以取气色之老少，其精神早传墨骨中矣，此闽中波臣之学也；一略用淡墨，勾出五官之大意，全用粉彩渲染，此江南画家之传法，而曾氏善矣。"曾鲸较早时期创作，多用粉彩渲染的"江南法"。如作于万历丙辰（1616）52岁的《王时敏像》轴（天津市艺术博物馆藏），面部用淡墨细线勾出轮廓，以色彩渲染五官，再罩上一层浅色，纯属"江南法"，清爽明秀、恰当地表达了25岁时王时敏英俊、文静而又少年老成的相貌和气质；《葛一龙像》卷（故宫博物院藏）描绘吴中文人名士葛一龙，脸部亦用色彩渲染，尤其额头、颧骨、眼睑、鼻翼部分，以较深的赭石晕染，具一定凹凸感，显示出画家对立体效果的追求，此图当稍晚于上图。

"墨骨法"是曾鲸的本色面貌，图像更注重立体感，更多运用"烘染法"，所谓"每图一像，烘染数十层，必匠心而后止。"[15] 亦即先用淡线勾出五官，再在两颊、鼻翼等部位，用

淡墨或较重的色彩反复层层加工，表现出凹凸立体效果和厚重感，最后罩上一层浅色，以示老少肤色，其法已近似“海西烘染法”、唯少光线造成的明暗，晚年作品中多用此法。如天启壬戌（1622）58岁所画的《张卿子像》轴（浙江省博物馆藏），用线勾出的面部轮廓，墨色已有深浅之分，再以赭石色覆盖在墨线上，鼻翼和面颊两侧又作深褐色烘染，最后平涂一层淡赭色，使肖像颇具厚度和立体感；作于天启甲子（1624）60岁的《赵赓像》轴（广东省博物馆藏），呈现更明显的“烘染法”，眉间、眼睑、鼻翼、下颏处用赭石多次渲染，舍去最后一道罩色工序，使五官的凹凸感更强；绘于晚年的《顾梦游像》轴（南京博物院藏），则属典型的“墨骨法”，即面部凹凸主要用淡墨加以烘染，虚实高下，浓淡有序，最后所罩色彩亦添加了些许水墨，体现出明显的注重墨骨、多次烘染的画法特点。这种“墨骨法”，使肖像更趋真实，是前所未有的新创，故画史给予高度评价，清韩昂《图绘宝鉴续编》称：“大小影像，无不俨然如生。”清《海盐县志》论：“开辟门庭，前无古人也。”

2. “波臣派”

曾鲸创造的新画风，在明末清初形成了一批追随者，被称为“波臣派”。主要画家有谢彬、郭巩、徐易、沈韶、张琦等人，其中以谢彬成就最高。弟子张琦还将影响带到日本，即崇祯十五年（1642）张琦为福建黄檗山万福寺的住持和尚费隐通容画了幅像，顺治十一年（1654）其弟子隐元隆琦将此像带到日本，并在宇治郡创建了和中国同名的黄檗山万福寺，成为日本禅宗黄檗宗的开山始祖，以后该宗住持和尚的系列画像，都参照张琦的《费隐通容像》画法，“波臣派”由此影响到日本部分僧侣肖像画的面貌。至于在国内的影响，一直延续到清代中期，上下二百年左右，堪称最具影响力的古代肖像画流派。



注释：

①、⑦、⑧、⑨明·董其昌《画禅室随笔》。
②明·董其昌《寓意录》。
③明·董其昌《画眼》。
④明·方濬颐《梦园书画录》卷十三。
⑤《石渠宝笈初编》"董源《龙宿郊民图》董其昌跋"。
⑥元·黄公望《富春山居图》卷董其昌跋，台北故宫博物院藏。
⑩清·周亮工《读画录》。
⑪清·韩昂《图绘宝鉴续纂》。
⑫清·王时敏《王奉常书画题跋》。
⑬清·魏塬《康熙钱塘县志》。
⑭清·卞永誉《式古堂书画汇考》卷五。
⑮、⑯清·陆心源《穰梨馆过眼录》卷三十著录。
⑰明·陈淳《陈白阳集》。
⑱清·《佩文斋书画集》卷十四。
⑲、㉑、㉒、㉕明·徐渭《徐文长逸稿》卷八。
⑳明·徐渭《徐文长逸稿》。
㉓、㉛明·徐渭《杂画册》题跋，日本东京菊池氏藏、近人庞元济《虚斋名画家》著录。
㉔明·徐渭《徐文长三集》卷二十。
㉖清·顾文彬《过云楼书画记》"画类"卷五。
㉗明·张岱《琅嬛文集》卷五。
㉘明·徐渭《徐文长文集》"与两画史书"。
㉙清·郑燮《板桥文集》。
㉚北宋·韩拙《山水纯全集》。
㉜清·梁章钜《退石庵金石书画跋》卷十七。
㉝清·秦祖永《桐荫论画》卷上。
㉞清·王文治《快雨堂题跋》卷七。
㉟明·叶向高《苍霞草集》卷八。
㊱清·葛金烺《爱日吟庐书画续录》。
㊲清·周亮工《读画录》。
㊳清·张岱《陶庵梦忆》。
㊴清·陈撰《玉几山房画外传录》。
㊵清·葛金烺《爱日吟庐书画续录》。

㊶清·周亮工《书影择录》。
㊷清·毛奇龄《陈老莲别传》。
㊸清·姜绍书《无声诗史》卷四。





图45 秋兴八景图册（之二、之三）
董其昌 明



图46 绿锦堂图卷 董其昌 明



图47　亭皋木叶图轴　陈继儒　明



图48　达摩面壁图轴（局部）宋　旭　明



图49　山居闲眺图轴　赵　左　明



图50　秋林读书图轴（局部）沈士充　明



图 51　孤松高士图轴　程嘉燧　明



图52 松岳高秋图轴 蓝 瑛 明



图53 大树风号图轴 项圣谟 明



图 54　洛阳春色图卷　陈　淳　明





图55 花卉册（之三、之四） 陈 淳 明



图56　墨葡萄图轴　徐　渭　明



图57 牡丹蕉石图轴 徐 渭 明



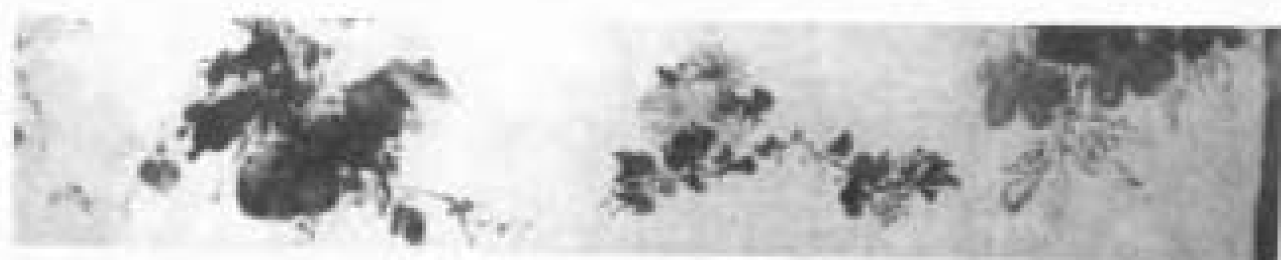


图58　杂花图卷　徐　渭　明



图59　三驼图轴　李士达　明



图60 迎春图轴 袁尚统 明



图61 观音坐像 丁云鹏 明



图62 漉酒图轴 丁云鹏 明



图63　六祖像图轴　丁云鹏　明

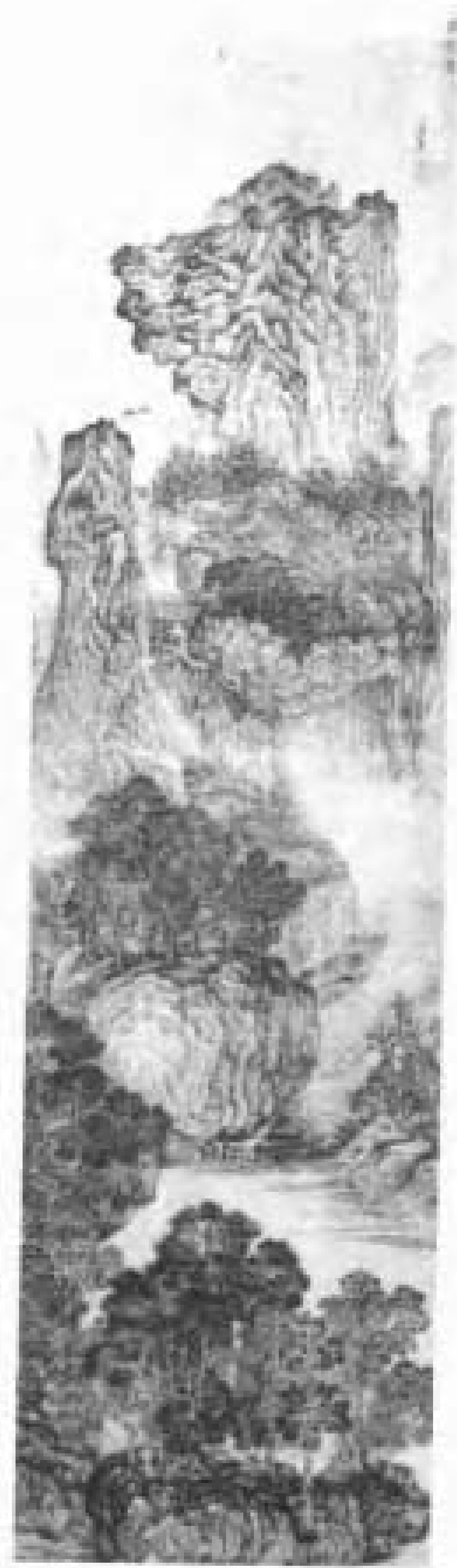


图64 岱舆图轴 吴 彬 明



图65 达摩像图轴 吴 彬 明



图66 雅集图卷（局部） 陈洪绶 明



图67　仕女图轴　陈洪绶　明



图 68　蕉林酌酒图轴　陈洪绶　明

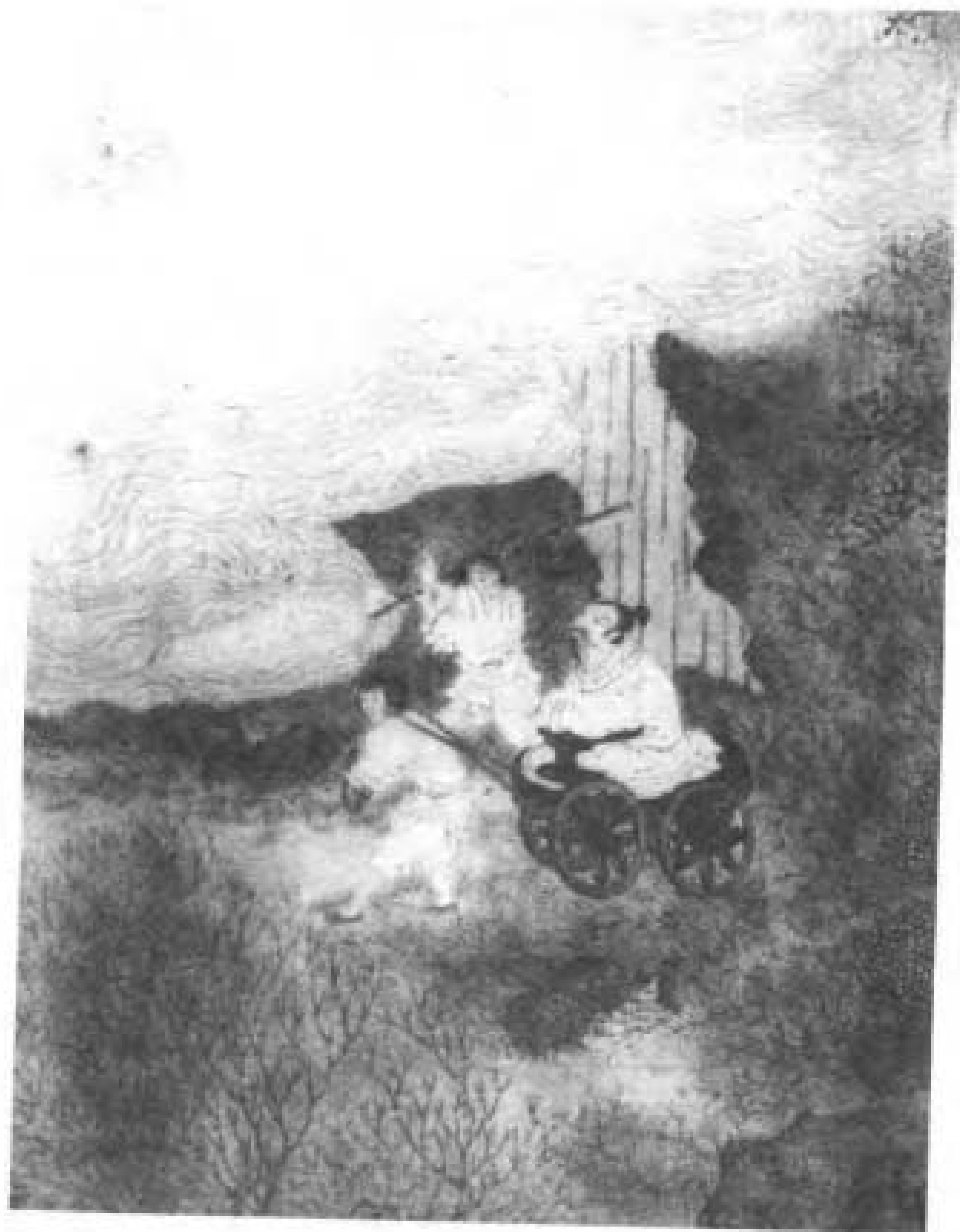


图69　藏云图轴（局部）　崔子忠　明



图70　长白仙踪图卷（局部）崔子忠　明



图71 王时敏小像图轴 曾鲸 明



图72 张卿子像轴 曾 鲸 明



图73 顾梦游像图轴 曾 鲸 明

第四章 版画

明代是中国古典版画高度发展的时期，在继承宋元版画传统的基础上，版画艺术在数量和质量上都有明显的飞跃，人才辈出，繁花如锦，堪称古代版画史上最灿烂的黄金时代。

明代版画的繁盛，有着政治、经济、文化诸多方面的原因。也呈现逐步发展的过程。明初朱元璋建都金陵，设南国子监，收罗宋、元版本重加印行；永乐皇帝迁都北京，又设北国子监，至宣德朝，已建立了一系列官刻机构，宫廷内由内府司礼监主管，两京十三省的政府机构里亦设有官营的刻印业。到明代中期，官刻版画显得比较兴旺，同时私刻的版画事业也日见昌盛。万历年间，随着以城市手工业为主的商业经济的繁荣和市民文化的兴起，私人的刻书行业如雨后春笋般崛起。在当时雕版手工业发达的安徽、江苏、浙江、福建地区，形成了具地域特色的刻版中心和风格流派。社会上对书籍的大量需求，也刺激了书籍插图迅猛发展，特别是市民文学如小说、传奇、戏曲的流行，使小说、戏曲插图尤其获得了广阔的市场，数量和水平均居首位。直至明末清初，版画业始终久盛不衰，不仅风格多样，流派纷呈，而且在制作技艺上也突飞猛进，许多文人画家如陈洪绶、萧云从等人参与版画设计创作，大大提高了版画的艺术性；刻印技术上也出现了水印木刻的彩色套印，“化旧翻新，穷工极变。”[①]将技艺提高到前所未有的水平。



第一节　地区版画流派

明代版画繁荣的标志之一，是雕版印刷中心的形成和地区版画流派的出现，尤其万历以后，福建建阳、江苏南京、安徽歙县成为三大刻书中心，并涌现出建安派、金陵派、新安派、武林派等地域性版画流派，群采纷呈。

一、质朴刚健的福建建安派版画

福建刻书业在北宋时已具规模，建宁府附郭之建安县是书坊聚集地，至明代建安书坊逐渐衰落，而邻近的建阳书坊却日趋兴盛，刻书业集中在麻沙和崇化两处，在嘉靖、隆庆年间共云集了百十家刻书坊，最著名的为余氏和熊氏。余氏家族的刻书历史可溯到宋代，至明代已书肆林立，有三台馆、萃庆堂、克勤斋、自新斋等。其中万历年间余象斗的双峰堂最负盛名，代表作品有《京本增补校正全像忠义水浒志传评林》、《新刊京本春秋五霸七雄全像列国志传》等。熊氏家族也颇有实力，在万历年间形成了试德堂、种德堂、忠贤堂等诸家。此外还有刘氏乔山堂、杨氏清白堂、詹氏进德堂等。

建阳书坊刻书数量大，题材广，经史图书、评话及讲史小说、传奇杂剧、戏文唱词、诗词文集、联语尺牍、佛经道卷、方志类书、占卜星相等等，无所不包，其中以通俗文艺读物最多，书中大多附有版画插图。

建阳书籍版画刻绘者大多是民间艺匠，以古朴稚拙为主要特征。布局沿袭早期建安刻本的上图下文形式，每页一图，与文字相对应；至万历年间熊龙峰忠正堂和刘龙田乔山堂刻《西厢记》，才改上图下文为整幅大图，上方标以图目，两旁联

句，格式有所突破。画法也质朴明快，刚健清新，人物造型简略，线条粗实圆满，丰姿肥硕，具鲜明的民间风格；万历以后，受徽派一定影响，有的版画刻工也趋于细腻精致，但粗犷古拙的特色仍然保持不变，成为建阳版画独具的面貌。

二、工整精美的江苏金陵派版画

南京在明初作为京都，刻书业已很发达，明太祖设国子监兼刻印图书，世称“南监本”，又组织刻印卷帙浩繁之大藏经，俗称“南藏”，宗教经卷版画和官刻书籍插图盛行一时。明代中叶以后，民间刻书业得到巨大发展，书肆多集中在三山街及太学前一带，有牌记可考者即达五十余家。其中唐氏书坊有12家，以富春堂、世德堂最为著名，陈姓有继志堂，周姓有大业堂、万卷楼等。当时还有不少文人直接经营书坊，如汪氏之环翠堂、胡氏之十竹斋，周氏之荆山书林，吴氏之萝轩等。文人的参与，使插图版画增添了一份儒雅气息，雕印上也追求精美，逐渐形成自具特色的地方版画流派。

金陵版画以小说戏曲刻本插图为主，画谱、笺谱亦占重要地位。在金陵刻印的一些兵书、医书、科技、方志等书籍中也有数量不等的插图版画。

金陵版画的形式也很多样，而且各家都自具特色，又有较大变革。最负盛名的富春堂，刻书达百种之多，所作戏曲插图，每折一图，每图一页，不少画面上端刻有标题，通俗易懂。人物占据主要部位，着力刻划人物间的关联动态，背景只作简单陪衬；线条粗壮有力，刀刻大胆泼辣，阴刻与阳刻并用，线条与块面结合；构图主次分明，形象突出，情节明确。小说刊本则每回都有附图，有的图版由单面扩展为双面连式，以便表现人物众多的场面和复杂的故事情节。代表作品有《绨袍记》、

《白兔记》等。富春堂版画绘刻多出自工匠之手，虽较粗率，却刚健明快，明显受建阳版画的影响。

稍后的以文林阁、继志斋为代表的戏曲小说刊本插图，则受徽派版画影响，转而追求细致秀丽，图中线描力求细润流畅，雕绘上很少再用大片阴刻，人物动态也更接近现实生活，并注意到背景的描绘，标题也被去掉，以摆脱舞台痕迹。其间有不少安徽画师刻工乃至文人画家参加雕绘，更使插图工整精美，面目一新。代表作有继志斋的《红蕖记》，由新安何龙画，宣城刘大德刻，人物衣纹流畅细匀，刻法不露刀痕，犹如白描画线条，山石、树干，勾、皴、点亦近似纸绢山水画，刻绘均极精妙。

在雕刻技艺方面，徽州文人兼出版家胡正言，创造饾版拱花技术，开套版彩色印刷之先河，五色缤纷，穷工极变，在印刷史上具有划时代意义。

三、细致秀丽的安徽新安派版画

安徽徽州，位于新安江上游，故又名新安。明代府治设在歙县，包括歙县、休宁、婺源、祁门、黟县、绩溪在内的广大地区。徽州以产纸墨良材及文房诸器闻于世，墨庄遍及全国，为徽州刻书创造了优越的物质条件。同时该地水陆交通便利，又有黄山、白岳、九华山胜景，手工业经济发达，文人画家也常往来于此。大批财力雄厚的徽商，混迹官场，结交文人，讲求风雅，从事诗文戏曲创作，并投资于刻书业，出版了许多带有精美插图的书籍，遂形成了徽派版画，亦称“新安派”版画。

徽州书籍插图，今知最早的有元末明初皖南民间流行的《报功图》，艺术性不高，到明万历年间，才步入辉煌时期。最著名的是黄姓，其次为汪、刘、王、蔡、郭、郑、吴诸家族。

黄姓家族自明初迁至歙县虬村，与仇姓刻工同操刻书业，世代相传，明代中叶以后，遂独称当地；黄氏家族中，黄文通、黄永升、黄仕琏、黄应瑞、黄一中六代都以刻书为业，他们不仅擅长雕版，有的还是画家、书家，文化水平都不低。如刻《汪虞卿梅史》的黄时卿就是一位著名的书家，《明状元图考》和《闺范》两书的插图为黄应澄所绘，黄应缵所书。据统计，黄家四百年刻书历史中，刻书工人近三百人，其中刻图者近百人，著名的木刻能手近三十人。他们凭高超的技艺走南闯北，影响遍及全国。代表作品有万历年间由黄近阳镌刻的《玉簪记》插图，明末由黄伯符精刻的《大雅堂杂剧》插图等。明末清初，还有一批画家参加绘稿，如丁云鹏、吴延羽、郑重等，使版画更见精美。

徽州书籍插图的内容十分广泛，儒家图籍占有相当数量，如《养正图解》、《明状元图考》、《闺范》、《列女传》等；佛道经典也不少，如《列仙全金传》、《观音三十二大悲心忏》等；还有戏曲、诗文、历史故实、方志、族谱家谱等书的插图。颇具特色的还有墨谱、画谱、酒牌等。

徽派版画大都细致秀丽，但又呈多样面貌。其共性特色是：形象优美，注重山水环境刻画，力求以景衬情；构图饱满而富有变化，注意画面的装饰性；线描流畅秀美，装饰繁缛，山石富凸凹。多样面貌如泊如斋本的清丽细腻，玩虎轩本的富丽秀隽，起凤馆本的细密繁缛，环翠堂本的淡泊清雅等。

四、浙江武林派版画

浙江地区从唐末五代历经宋元，一直是雕版印刷中心，尤以杭州为重镇。明代中期徽派版勃兴，一批徽州刻工到刻书发达的杭州定居，与浙江刻工交流合作，遂形成与徽派风格相近



的浙派版画，因杭州靠武林山，别称武林，遂称“武林派”。

武林派版画大体有两种风貌，一种是几乎完全与徽派相同，精密缛丽；一种是粗细相兼、重视景物的气氛和诗意。题材方面，小说戏曲书籍插图流行，画谱、酒牌也不少，还搜集画家作品摹刻成册，编辑山水名胜插图。其间著名画家陈洪绶等人为版画绘制画稿，由徽派名手精心雕印，更提高了杭州版画的艺术水平。其时著名的书坊有夷白堂、清绘斋、集雅斋、容与堂、师检堂等。

浙江吴兴也是明末异军突起的版画重镇。吴兴在杭州以北，与江苏接壤，以产丝绸著称。自万历末至崇祯初短短20年时间里，象慧星一般闪现出璀璨光华。吴兴版画是随着凌、闵两家朱墨套印本行世而兴起的，其中凌濛初曾任上海县丞及徐州通判，热心民间小说戏曲的著作整理和出版；闵家则有闵齐伋、闵昭明等人。代表作品有《王弇洲先生摘评艳异编》、《唐诗艳逸品》、《董解元西厢》、《红拂记》、《牡丹亭记》等插图。

吴兴版画属武林派支派，但风格更接近苏州版画。构思精密，人物虽小但神情生动，景色刻划尤其优美精艳，刻版刀法犀利熟练，精工严整，或粗或细，或朴或巧，皆得心应手。

五、苏州地区版画

苏州在明代中叶成为工商业十分发达的城市，也是江南文艺中心。在天启、崇祯年间，刻书业亦呈现非常活跃局面。著名书坊有草玄居、宝鼎堂、天许斋、萃锦堂、衍庆堂等近二十家，刻工除本地外，还有从安徽、福建等地迁居杭州者，故苏州版画能博采众长，并形成自具的典雅工巧特色。同时，一些苏州画家如钱谷、钱贡、王文衡、顾云臣、顾士琦、王赞、胡念冀等人为书籍绘插图，更增添了文雅之气。

苏州版画以小说戏曲为主，著名的有钱谷画，夏缘宗刻的《西厢记考》、旌德郭卓然与刘君裕同刻的《李卓吾评本西游记》，刘君裕刻的三多斋刊本《忠义水浒传》，白玉堂本《东西汉演义》、人瑞堂本《隋炀帝艳史》等。还一度流行圆形画面的“月光型”插图。

第二节　小说戏曲插图版画

明代版画的繁荣还体现于题材内容的广泛和艺术水平的提高。明代早期，官刻版画兴旺，宗教插图盛行一时。明中期以后，版画题材不断扩大，各种书籍附以插图蔚成风气，儒家的经、史、子、集，篇帙浩繁的类书，自然科技、日用读物，多有附图。万历以后，小说、戏曲、诗词文集、山水游记、画谱、酒牌、笺谱等书大量流行，插图更见缤纷灿烂。其中小说戏曲版画最为突出，最能代表明代版画的艺术成就。

一、小说插图版画

明代小说在宋元话本及民间传说故事的基础上发展起来，明初时已出现了《水浒传》、《三国演义》等长篇章回小说巨著。嘉靖、万历以后，小说创作更步入高潮，成批地写出不少具有影响的作品，如《金瓶梅》、三言二拍等。各地书坊竞相刻印，并附以插图，小说版画蔚然而兴。题材以讲史类的说部所占比例最大，神魔小说和直接描写社会生活的写实小说也有相当数量，插图本小说在万历时以建阳、南京两地最多，万历中后期至明末，杭州、苏州兴起，并以品种多、质量精而取胜。流传至今的明代小说插图至少有一百余种。



建阳以“全相”小说居多。万历年间仅余氏一家出版的讲史类小说就有《京本通俗按鉴全汉志传》、《新刊京本春秋五霸战国七雄全像列国志传》、《新刊按鉴全像批评三国志传》、《全像东西两晋演义志传》、《大宋中兴通俗演义》、《全像按鉴演义南北两宋志传》、《新刊按鉴演义全像大宋中兴岳王传》、《新刻按鉴演义全唐国志传》等。神魔小说有余象斗刊《全相北游记玄帝出身传》、《全像华光天王南游志传》、《新刊八仙出处东游记》、余氏萃庆堂刻印《新锲唐代吕纯阳得道飞剑记》、《新锲五代萨真人咒枣记》、《新镌晋代许旌阳得道擒蛟铁树记》，余成章刻印的《新刻全像牛郎织女传》等。建阳小说插图的版式，采用传统的上图下文，每页都有插图，连缀起来可形成连环画，但画面甚小，只能粗略表现内容，绘刻也较简率，艺术性稍逊。

南京地区以讲史小说占显著比例，如世德堂刻《新刊出像补订参采史鉴南北宋通俗演义题评》、《唐史志传通俗讲义题评》、《三遂平妖传》、富春堂刻《三宝太监西洋记通俗演义》万卷楼刊《新刻校正古本大学音释三国志通俗演义》、《新刻续编三国志后传》、《新刊大宋中兴通俗演义》，大业堂刻《新刊出像补订参采史鉴唐书志传题评》、《皇明开运辑略武功》、《英烈传》等。南京的刻本多为对页双面大图，便于描绘人物众多，情节复杂的场面，插图中人物形象突出，有的略作适度夸张，背景选择典型，构图无拘无束，刀法比较雄健豪放，仍保持着较多的民间风格。

天启、崇祯之际，杭州、苏州的小说插图在艺术上有新提高。讲史小说插图偏重于写一事或一人始末故事的小说，如杭州项南州刻《孙庞斗智演义》、苏州读书堂刊本《隋炀帝艳史》、《杨太真全史》等。特别是描写世情的长篇或短篇小说中，出现了许多精采的画面，富有细节真实和生活气息，也传达了世

俗人情和市民情趣。如崇祯时洪国良、黄子立刻《金瓶梅词话》、苏州天许斋刊本《全像古今小说》、苏州衍庆堂刊本《警世通言》、苏州叶敬池刻本《醒世恒言》、苏州尚友堂刊本《拍案惊奇》、刘君裕刻天启间刊本《二刻拍案惊奇》等。

明代讲史小说中，以《三国演义》和《水浒传》的插图版本最多，也最精美。《三国演义》插图本不下八、九种，建阳刻本图多而古朴；金陵刻本已注重刻划英雄人物的气质、个性等特征，如雄飞馆《英雄谱》刻本有《三国演义》插图62幅，每幅皆配以题语，关羽的勇武神威，诸葛亮的足智多谋，都刻画得生动传神。《水浒传》的版本更是众多，并包括了不同地区的版画风格。福建建阳双峰堂刊本《京本增补校正全像忠义水浒志传评林》，每页上栏写评语，中栏画插图，两旁加简要说明，下栏为正文。画面不大，限制了复杂场景的描绘，但情节简明，人物突出，格调朴实，而且连续性强，每页插图连在一起就是一套连环画，为明代小说中插图最多的一部。容与堂刊本《李卓吾先生批评忠义水浒传》，每回插图两幅，每图一面，由徽派刻工黄应光、吴凤台刻，此套插图重视人物形象的塑造，善于在情节描绘中展现人物的内心情感，如"武松醉打蒋门神"页，武松挥拳击倒蒋门神，仰首扬须，瞪目闭嘴的神态，肌肉壮健，挥动有力的双臂姿势，形象刻画出武松豪壮英武、嫉恶如仇的气质和品格；蒋门神双手捧头倒地，体态虚胖，又活现一付狼狈相。此本捕捉人物动态、表情很细致，线条运用却较粗简，刀法亦显粗犷豪放，粗中见细，颇具特色。麻城袁无涯刊本《李卓吾评忠义水浒全传》，又称"杨定见本"是水浒插图中最精采的一部，它突破按回设图的程式，选择书中精采动人的情节进行插图，并按照不同情节塑造人物特定的心态和情感，展现英雄多方面的复杂性格。如李逵在"四路劫法场"中抡起板斧率先追杀官军，突出勇猛无畏；"李逵取涧水"

中却着重表现对母亲的孝顺；"李逵闹书堂"一幅又充满幽默和风趣。插图由刘君裕刻，刀法自由熟练而富有变化，恰当表现了复杂的物象和场景，山石勾皴如画，水平甚高。此套插图择其优而不求多，为小说版画中的精品。明代中叶以后，水浒人物也常刻绘在酒牌上，明末陈洪绶所绘、黄君倩镌刻的《水浒叶子》为其中最佳者，问世后多次人被翻刻，流行甚广。此套叶子陈洪绶中年所作，共40张，每张一人，不作任何背景，完全通过形体、表情、动作、服饰来表现人物个性。画家运用夸张手法，突出每位壮士的形貌特征、独具本领和典型动态，生动展示了梁山好汉的英雄本色，每个人物旁加题赞，更具有画龙点睛之妙。如吴用身穿儒巾，掐指谈笑，一付运筹帷幄之中的神态；宋江穿戴官服，捋须凝眸，气宇雍容大度；扈三娘灵巧连续地抛接弹子，活现灵秀英姿，题赞亦曰："桃花马上石榴裙，锦绣英雄娘子军。"刘唐则满弓射箭，一派无所畏惧之态，题赞道："民脂民膏，吾取尔曹，太山一掷等鸿毛。"仿佛在为刘唐代言。作者倾注了画家对水浒英雄的赞颂和敬仰之情，兼之高超的画艺，使每幅人物都栩栩如生，为后人所叹服。

二、戏曲插图版画

明代戏曲创作和演出十分活跃，随着城市的繁华和市民阶层的壮大，戏曲艺术也现出兴盛景象，剧本刻印和插图绘制也在数量和质量上获得很大发展和提高。由于版画发达的建阳、南京、徽州、杭州、苏州等地也是戏曲演出活跃的地区，因此，这些地区的刻书中，戏曲剧本都占有相当比重，剧本包括元代杂剧和明代传奇，本子既有长期流行民间的戏本，也有诸多文人的创作，插图绘刻亦有不少著名画家和刻工参与，故戏曲插图版画成就也引人注目。

建阳戏曲插图刻本，同样保持着古朴刚健的地域风格，所选剧目也多福建声腔调。如嘉靖四十五年（1566）建阳麻沙镇崇化里余新安书坊所刻的《荔镜记》，即标明"潮泉插科"，剧情为陈三与五娘的爱情故事，是闽南一带久演不衰的剧目。此为现存较古之刻本，插图只占上方中间一小块，画面甚小，情节极概略，线刻也粗简。万历以后插图渐趋细致，如万历三十八年（1610）叶廷礼刻本《玉谷调簧》及叶志卅刻本《青阳时调词林一枝》等，插图版面有所扩大，或上图下文，或单页图版，线条也具粗细、顿挫变化，或受徽派影响而趋细秀流畅。

南京的戏曲创作演出和剧本刻印也非常兴盛，戏曲插图以数量见胜，风格则较多样。早期佳作有宣德十年（1435）金陵积德堂刊本《金童玉女娇红记》，共有插图68幅，单面、连环画式，阳刻中掺部分阴刻，并带一定装饰性，反映了金陵派早期面貌。万历时期以富春堂、世德堂最负盛名，富春堂主人唐富春刻印的剧目达三十多种，如《西厢记》、《白兔记》、《绨袍记》、《白袍记》等，插图皆为单面，上有通栏标目，画面以人物为主体，背景简略，形象洗练，比例不甚准确，动态鲜明而带有舞台动作痕迹，阴刻与阳刻结合，风格古朴豪放，强烈的黑白对比却使作品极富木刻韵味。标目扼要地点明内容，又通俗易懂，如《白兔记》上的"智远夫妇玩花"，《草庐记》上的"子敬来与玄德说亲"等。文字页版框四周还装饰回文图案，称为"花栏"，以增添活泼和华美，吸引买主。世德堂主人唐晟也刻有不少插图剧本，如《拜月记》、《忠孝记》、《香囊记》、《荆叙记》、《琵琶记》等，单面图版狭长，上方图目两旁饰以云纹，风格类似富春堂而略见工细，两家反映了金陵派版画的典型面貌；稍晚的文林阁、广庆堂、继志斋刻印的剧本插图已受徽派影响，不少版面扩大到双面连式，人物比例缩小，环境空间扩大，布局合度，场景真实，不复有舞台表演痕迹，雕绘



也从古朴豪放转为工致细秀，艺术水平有很大提高。尤其是继志斋受徽派影响最深，所刻近二十种剧本中，不少出自安徽名家绘刻，如《荆钗记》由安徽吴廷羽绘稿，《红蕖记》为新安何龙画，宣城刘大德刻版。

徽州的戏曲书籍在数量上不敌南京等地，但插图版画精丽则过之。徽州所刻剧本大多是文人剧作家的著名作品，插图多由水平很高的画师绘稿及名刻版师奏刀，人物及环境描绘均极细腻，场景也很恢宏。著名的有汪光华的玩虎轩刊本，《琵琶记》插图中"南浦嘱别"双面连式一图，画蔡伯喈与妻子在水滨桥边话别，两人牵手依偎，四目对视的神态，生动刻画出新婚夫妇依依不舍的情思。背景柳丝飘拂，流水回荡，也有力衬托出离别时的回肠百结、恋情依依的心态，工细流畅的人物衣纹，粗劲顿挫的山石勾皴，以及老健的柳干，轻柔的柳枝，通过雕版师点、线、面多种刻法，表现得酷似原稿，反映出刻工精工细雕的高超技艺，"强就鸾凤"页描绘蔡伯喈与牛丞相千金在雀屏前拜花烛的场面，众多人物安排妥贴，表情各异，尤其蔡伯喈低首垂手的动态，将他无可奈何、被逼成亲的情状刻画得惟妙惟肖，刻工也更施展出精细雕刻之才能，线条纤若毫丝。这套插图为后来南京诸家所摹仿，影响甚大。汪道昆所著《大雅堂杂剧》，也是一部颇有影响的作品。汪氏曾任兵部右侍郎等职，主盟诗坛，对诗文戏剧颇有造诣，此书共撰杂剧四种：高唐记、洛神记、五湖游、京兆记，版画刊本由后人主持刻印，插图俱作双面连式，刻绘均极细致秀丽。如《高唐记》"高唐梦"页，画楚襄王梦游云梦，与巫山神女相会情景，画面襄王伏案昼寝，侍者卫士肃立，庭内芭蕉梧桐、假山丹陛，环境华美又静谧：襄王头顶幻出梦境，画襄王与神女相会，不带任何背景。繁与简、虚与实形成鲜明对比，生动地展现了题意。刀法上，细畅的衣纹，工整的建筑，皴折的山石，流润的

云气，都雕刻得逼似图画，技艺相当高超。

杭州、苏州、吴兴三地的戏曲插图也在晚明达到了新水平。杭州刻印的部分戏曲插图完全由徽州画师和刻工绘刻，风格与徽派一致，如万历三十八年（1610）起凤馆刻《元本出相西厢记》，即由汪耕绘稿，黄一楷、黄一彬刻版，其中隔扇的花棂、铺地的花砖、绢绫的图案、刻划更见繁复，显示出雕技之精微，但也有过于繁琐之弊。有些剧本插图注重山水背景的描绘，以景物烘托情节，已成为富有诗意的一幅山水画，如万历间武林容与堂刊本《李卓吾先生批评红拂记》，明张凤翼撰，黄应光、姜体乾刻，插图作双面连式，山水已成为主体，人物则属点景人物，有幅"片帆江上挂秋风"突出的是浩渺江面、入秋的枯树衰草和数重山峦，主人公所乘扁舟只占一角，人物面目不辨，景致却极富诗意。苏州版画的新颖处是"月光版"的流行，以圆形版式突破流行的方形画面，显得更为活泼并带有装饰趣味。晚明时著名剧作家李玉的《一捧雪》、《人兽关》、《永团圆》、《占花魁》等剧本插图，就均呈圆形的"月光版"，构图灵活而巧妙。吴兴地区以凌濛初和闵齐伋两家的剧本最为精美，剧本文字都以墨朱两色分别刻印正文和评语，清晰醒目，并附以精美的插图，由王文衡绘稿，亦有徽州刻工参加雕版，两家风格基本一致。如凌濛初刊、黄一彬刻的《西厢五剧》、闵氏刊、刘伯升、王文佐刻的《牡丹亭还魂记》等。

明代戏曲版画中，版本最多、影响最大，又最能代表此类版画高度成就的当推《西厢记》。此剧由元代王实甫撰著，现知最早的插图本为元末明初刻的《新编校正西厢记》残本，仅存一幅半插图。天启年间吴兴凌濛初刊本《西厢五剧》最称精美，凌濛初本人就是剧作家和小说家，创作和改编过一些剧目和小说，此本即经他解证并批评，由吴门王文衡画，新安黄一彬刻，共插图20幅，单面版式，景色所占篇幅大，描绘细致，



创造气氛，人物较小，但居中心，动态和神情刻划细腻生动；如“老夫人闲春院”页，夫人的指点教诲，莺莺的低头垂听、红娘的表面应付，描绘得都十分传神；“短长亭酬别酒”页更为动人，张生与莺莺在长亭告别、执手叮咛的场面情意绵绵，展现的环境更添悲凉，描绘出“碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞。”的萧索秋意，情景交融，催人泪下。同样水平的尚有闵齐伋刊本《董解元西厢记》。崇祯十三年吴兴闵遇五刊本《西厢记》，在绘稿和雕版上均巧妙出新，此本首次采用了套色印刷，极为讲究，画面绚丽多彩。构思设计也与众不同，21幅插图首绘莺莺像，其余按折作图；有些画面用含蓄手法，如“窥简”，红娘在屏风后窥视，被屏风挡住的莺莺读信则通过镜子映射出来；“逾垣”中，逾墙的张生被湖石遮住，池水中却映出了他的身影；有些情节则用隐喻手法，如张生、莺莺步月联吟，仅画了一对飞舞的蝴蝶和两片写诗的叶子，“传书”则以游鱼和飞雁寓示。这些处理手法在以前是极少见的。

画家陈洪绶参加绘制的几套西厢插图是明代版画中的精品。崇祯年间山阴李告辰本《北西厢》卷首有陈洪绶所绘莺莺像，半身，执扇捻简，低首凝眸，形象清丽含情；40幅月光版插图，正面画故事情节，副页绘山水、竹石、花鸟、畜兽、有蓝瑛、蓝孟、董其昌、关思、陈洪绶等画家题名，可谓名家荟萃。金陵天章阁本《李卓吾先生批评西厢记真本》，首页绘莺莺“双文小像”插图亦分正副两种，正图10幅，只绘莺莺在不同情节中的形象、构思别致，副页10幅则写兰竹、花卉、翎毛、草虫等，画家题名中亦有陈洪绶、魏克、鲁得之、陆喆等名家，由项南州刻。由陈洪绶单独完成的插图本即崇祯十二年（1639）刊本《张深之先生正北西厢秘本》，亦由项南州刻版，首附“双文小像”，插图五幅：目成、解围、窥简、惊梦、报捷，选择全剧关键性的情节，而且十分注重人物形象的塑

造，张生之儒雅倜傥，莺莺之娴静美丽、红娘之活泼伶俐，均刻画得栩栩如生。尤其是"窥简"一幅，将人物内心活动披露得淋漓尽至，惟妙惟肖，莺莺在屏风前惊喜地展看张生书信，红娘偷偷地在屏风后观察反应，情节场景简洁而引人入胜。莺莺服饰华丽，仪态矜持，又掩饰不住喜悦，红娘口含手指，蹑手蹑脚的动作，都形象地展现了小姐和丫环不同的个性和内心，屏风中精美而充满生机的花鸟，也有力渲染了气氛和情绪。此套版画成为中国版画史最杰出的代表作。

明代还有一些散曲插图版画，也很有特色，散曲包括套曲和小令，不少起源于里巷俗歌和民间小调，经过文人加工而成为一种新诗体。语言通俗明畅，形式活泼自由，擅长写景抒情，也可以歌唱。这些散曲插图大多绘制精致纤美，与曲的内容颇为和谐。万历三十二年（1604）金陵继志斋刊《北宫词记》和万历三十三年（1605）杭州刊本《乐府先春》为较早的散曲选，插图中仕女形象秀丽，风景描绘华美，已显精致风格。万历四十四年（1616）刊刻的《青楼韵语》是有关妓女诗词集，插图繁密秀雅，绘刻都更进一筹。崇祯十年（1637）刊刻的《吴骚合编》是昆曲散曲集，内容均歌唱男女柔情，此本为散曲插图中最杰出者，白雪斋主人在凡例中称："写丽情而务除俗套，搜旧稿而博览新声，更加画意穷工，增一编之荣也。"插图22幅，人物工细纤秀，景色繁复优美，布局自然真实，笔法精微少造作，景与情相映衬，意境极为抒情。

第三节　画谱和笺谱

明代的绘画教育很发达，以画课徒成为职业画家和不少文人画家的谋生手段，社会上对绘画的欣赏也日益普遍，于是



画谱的汇编、刻印即应运而生。

流传至今的明代画谱有二十余种，内容颇为丰富，有绘画与艺术史相结合者，有绘画与教学相任者，也有绘画与文学相配者。按门类可分为四大类：一是集历代名家画作汇辑成册，或编排成画史性质的图案，著名的有顾炳摹辑的《历代名公画谱》又称《顾氏画谱》；二是按画科或专门题材汇编的图谱，或自绘自编，以梅、兰、竹、菊谱居多，如宣德刊本《竹谱》，孙继先的《梅兰竹菊四谱》、高松绘编的《高松画谱》、周履靖编的《兰谱》、万历三十六年（1608）刊本《汪虞卿梅史》、万历三十五年（1607）刊本《香雪林集》等；三是以古人诗词为内容自绘或仿前贤名迹仿绘的画册，如万历四十年（1612）安徽汪氏刊刻的《诗余画谱》；四是具综合性质的画谱，如《集雅斋画谱》、《夷门广牍．画薮》、《十竹斋书画谱》等。

一、集历代名家画作的《顾氏画谱》

《顾氏画谱》为明代画家顾炳所摹辑。顾炳，字黯然，号怀泉，杭州人，幼年即酷爱书画，曾学画于花鸟名家周之冕，万历二十二年（1594）应选入京，供奉武英殿；成为宫廷画家。他得以接触，观赏古人名作，乃广为搜寻临摹，并萌生摹辑图册之愿。他殚尽心力，终于完成了这套画谱的编刻，并成为此类作品中的佼佼者。

《顾氏画谱》共分四册，万历三十一年（1603）由杭州双桂堂初刻。全书以时代先后为序，上起六朝顾恺之、陆探微、张僧繇，下迄明代董其昌，共106人的作品，画后均附有小传，并有当时士林名流题跋，谱前有全玄洲、朱之蕃序，顾炳则有“谱例”六则，说明编辑意图。

画谱参照《图绘宝鉴》体例，又按照南宋邓椿“不立褒贬

之意"的原则，选择历代名家及其擅长的代表作，按时代排列，成为一部较完整系列的古代绘画史图谱。题材涉及广泛，包括山水、人物、花鸟、草虫、禽兽各科，风格面貌也多样。虽然所收并非都是真迹，但仍保留了许多流传有绪的名作，有些作品至今散佚，赖此得以"逡巡于方册"，其价值弥足珍贵。而且刻工也精致而谨慎，尽量传达原稿风貌，对普及画史和画技也功不可没。

二、 以诗词为内容的《诗余画谱》

此类画谱中，著名的除《集雅斋画谱》中之《唐诗画谱》外，当推《诗余画谱》，水平也更胜一筹。

《诗余画谱》又名《草堂诗余意》，编印于万历四十年(1612)，由安徽汪氏选词百篇，请诸画家绘图，邀书法家以不同字体写词，正反面一图一词，相映成趣。绘图者王馆，字佐堂，生平不详，书写者有董其昌、陈继儒、何伟龙、赵鸣之等名士，镌刻亦为徽派名家，故此谱达到很高水平。

画谱所选内容大多为宋词，饶有画意。画家作图虽题"仿扬补之"、"仿王叔明""仿沈石田"，然从笔墨到构思都运以己意，画面景物充分发挥想象力和创造性，营造出切合词意的境界，构图亦自在奇巧。如第一图"秋闺"，是依据秦少游词意："心耿耿，泪双双，皓月清风冷透窗。人去秋来宫漏永，夜深无语对银缸。"描述的是深秋少妇思念远方夫君的情景。画面即绘一少妇独居高楼，对着银缸沉思，月亮在云景中隐现，透出夜之凄清；楼窗竹帘未垂、大门已是紧闭，道出少妇之孤居冷寂；庭院重重围墙，园中树木虽多，却已是残柳破蕉，点出入秋萧索。情景相衬，生动地传达出"人去秋来""夜深无语"的思亲之绪。其它如黄庭坚的醉翁亭、苏轼的赤壁怀古等，展



现的情景也都富有诗意。

此谱在镌刻方面，不仅刀法富有变化，而且在有些图的主要人物形象上，特别套上一板淡灰色，使画面层次井然，黑白更加分明，有力突出了主体。这种套色方法也是一种新创。

三、具综合性质的《集雅斋画谱》

综合性质的画谱即是将诸多专题画谱合编成一套类似系列的丛书性质的画集。以《集雅斋画谱》最著称，《画薮》亦具代表性。

1、《集雅斋画谱》。此谱由黄凤池编印。黄凤池，安徽新安人，在杭州经营集雅斋书坊，他于万历年间相继刊刻了《五言唐诗画谱》、《七言唐诗画谱》、《六言唐诗画谱》，颇受欢迎。在泰昌元年（1620）又刻印了《梅竹兰菊四谱》，天启元年（1621）又继刊《木本花鸟谱》和《草木花诗谱》，复收万历时杭州清绘斋本《唐解元仿古今画谱》及《张白云选名公扇谱》，合八册为一辑，统称《集雅斋画谱》。此谱包括山水、花鸟、人物各种题材，而且图文并茂，文字请当代书法家或名人书写，诗书画结合，堪称宏篇佳构。

三册《唐诗画谱》刻于万历后期，收唐诗50首配以图画，每页前幅为图，后幅为诗，图主要由杭州插图画家蔡冲寰绘，刘次泉刻。大部分画页以山水人物形式配诗，少数绘梅竹花卉，画风工致，章法严谨。

《梅竹兰菊谱》所绘题材，传统称为“四君子”，主要反映文人的清雅。陈继儒在本谱小引中亦说：“文人清供，独取梅竹兰菊四君者无他，则以其幽芬逸致偏能涤人之秽肠而澄莹其神骨，故诸水墨家亦往往求工此四种，不极其肖不止。”本册由杭州孙继先绘，梅菊部分各以二十余页画出梅菊的种种姿

态、又题以诗句，主要缘物抒情；竹兰部分则强调枝、叶、花的结构和风晴雨露中的情态，并加以图释，作为学画者的入门范本。

《木本花鸟谱》和《草本花诗谱》各45图。序言谓："因感百花开时丰茂艳丽，而秋风冷落颜色单调，乃采访百家，搜诸品按图索骥，花木二种汇以成帙，而飞翔动植，花鸟翎毛，枝干遒劲，铺叙点缀犹然工致，纵横笔陈巧夺天工，历千古而不渝，经四时而不改，展卷观之俨若在目。"知此书是为了满足对花木、翎毛的长久观赏而编辑的，每页亦前图后文，文字皆说明花卉种类形态及种植栽培方法。然画面花鸟的配置构思和形象塑造都同于花鸟画创作，并反映了明代诸家诸派的笔墨和风格，因此有别于动植物标本图，而是具有相当艺术性的花鸟图谱。

《唐解元仿古今画谱》和《张白云选名公扇谱》皆杭州金氏清绘斋刻，均系摹刻名画家作品。前者称为唐寅仿名家书画，实则是拼凑而成，因书中还有晚明陈裸、宋旭、曹羲等人作品。谱中收有山水、花鸟、畜兽及水墨梅竹等题材，画法又包括宋代及明代不同风格流派，且精摹细刻，故虽托名唐解元，亦足资参考。后者系张白云摹明代画家扇面画，计有陆士仁，夏昶、刘珏、陶成、杜堇、孙克弘、文震孟、米万钟等名家作品，包括山水、人物、花鸟等题材，可谓名品汇聚。陈继儒在序中盛赞此册："山水则气韵嘘吸，人物则神情洒落，花卉则展转生动。""旨趣都入化境，所谓脱尽铅华，独存本质。"诚非虚誉。

《集雅斋画谱》集八册于一部，发挥了多种功能，满足了不同层次的需求，编辑思想可谓匠心独运。以诗配画，强调诗画欣赏；辑古今名人书画，可供观摩临仿；注上图释，以供学画者入门；花木图谱配以栽培法说明，可传授知识；花鸟谱附



上诗文，又足以欣赏；名家书写诗文，兼有诗书画之美。此画谱在功用上亦可谓具综合、集成性质，故深受社会欢迎。

2、《画薮》

《画薮》也是综合性画谱中的突出者。它是《夷门广牍》丛书中的一种，《夷门广牍》为周履清编辑，万历二十五年（1597）金陵荆山书林刻印，是一部杂艺丛书，计170种，共1458卷，其中属于画谱的称为"画薮"。

《画薮》内容分五类专题刻印，①人物谱称为"天形道貌"；②竹谱称为"淇园肖影"；③梅谱称为"罗浮幻质"；④兰谱称为"九畹遗容"；⑤翎毛草虫谱称为"春谷嘤翔"。

五类中以"天形道貌"最为出色，由周履清自著，名画家文嘉校正。图谱前有"画家物论"一则，论述人物画，颇有价值。图计40幅，除"捣衣""写意"二三图外，皆描写士子的生活，如临流、索句、听泉、观书等，由于表现的是自身熟悉的对象和情景，故人物体貌、神态都真实自然，富有生意。此谱深受画家文人喜爱，《十竹斋笺谱》中的"韵叟"诸图、《芥子园画传》初集卷四中的点景人物，多有参照此谱形象的痕迹。

四、彩色套印的《十竹斋书画谱》

《十竹斋书画谱》不仅以高超的艺术性在中国版画史上占有重要地位，而且运用成熟的彩色套印技术，成为中国雕版印刷史上一个划时代的创造。

《十竹斋画谱》由胡正言主持编刻。胡正言，字曰从，安徽休宁文昌坊人，明末时曾官武英殿中书舍人，弃官之后，过着名士隐逸生活，寓居南京鸡笼山侧，斋前种翠竹十余竿，故名其居为"十竹斋"。善书能画，精于治印，广交当代诗人画

家，吴彬、文震亨、杨文骢、米万钟、高阳等，都是十竹斋的座上客。尤悉心经营造墨及笺纸，为水印木刻倾注了毕生精力，共完成两部有名的画谱，一是《十竹斋书画谱》，初刊于天启七年（1627）一是《十竹斋笺谱》，最早成于顺治二年（1645）。

1.《十竹斋书画谱》

此谱分书画谱、墨华谱、果谱、翎毛谱、兰谱、竹谱、梅谱、石谱八种，每种40幅，共160图，一图一文，每图皆对版双页版面，作蝴蝶状，间隔页由名人题写诗词，作品有些出自胡正言亲笔，也有当代名家如吴彬、周之冕、魏之璜、米万钟、文震亨等人之作，更有摹前辈名家如赵孟頫、沈周、文徵明、唐寅、陆治、陈淳等人作品的。画谱在满足"幽人韵士之癖好者"[2]同时，也考虑到初学者的需要。其中兰竹两谱，都附有"起手式"即图绘画兰与竹的方法；"兰谱"中又有"起手执笔法"图示描叶起笔、交搭、左出、右开程序，以及兰花各种情状和画兰应注意的各点；"竹谱"中更刊有画诀，并图示写干、写节、写枝、写叶的各种步骤。画谱已兼具学画范本和教科书的性质。

2、《十竹斋笺谱》

笺谱是将写诗写信用的花笺编辑成谱。《十竹斋笺谱》共四卷，分33类，计画页289幅，套印彩色版画29图。内容有商鼎周彝、古陶汉玉等文房清玩，取古人诗意所作山水，花卉奇石，珍禽异兽等；还有历史故实和成语故事，但并不画人物，只以一二代表物以寓其意，如"融梨"讲孔融让梨故事，画面即以梨子来代表，"卢同斗茶"也只画出一副茶具。《十竹斋笺谱》在绘、刻、印方面均有很大提高，受到人们普遍赞赏，如李克恭在首卷序言中评笺谱："汇古今之名迹，集艺苑之大成，化旧翻新，穷工极变。"李于坚小引称："自十竹斋之笺后先叠

出，四方赏鉴，轻舟重马，筒运邮传，不独江南纸贵而已。”

3. 彩色套印技术的新创造

《十竹斋书画谱》和《十竹斋笺谱》的最杰出成就和贡献，还是在刻版和彩色套印技术上的新创造。刻版方面即饾版和拱花技术。“饾版”，就是将画稿按颜色与深浅的不同，分刻成许多小块刻版，然后用小块刻版根据其在画面上的不同位置，分别多次印刷，最后组成与原稿相同的彩色图画。在印刷过程中，技术要求极为严格，套版必须准确，还要掌握水份的多少，在版上可以于淡色中加重彩或其它颜色，使之自然衔接或融合，以显示深浅、浓淡、阴阳、向背、远近、虚实，印出后达到在宣纸上酷似画出来的笔墨效果。“拱花”就是将版雕成凹板浮雕效果，然后将宣纸按画面需要部位局部湿水掩入，使用紧贴雕版凹入的作画面，再吸干水分，使其干透固定，纸面即出现无色的浮雕效果图形，因图形拱起而称“拱花”。彩色套印技术是在传统基础上加以改进发展，即将一版数色改为多版多色，分版套色，而且同一色彩中通过水分的多少显现干湿浓淡，并在刷印中恰当掌握轻重缓急，使印成后的效果犹如自然晕渗的笔墨，此法也称“水印木刻”。饾板与水印相结合，即是“饾板水印”方法。

彩色套印版画在明以前已经出现，现存最早有确切纪年的是元至元六年（1340）中兴路（今湖北江陵）刊本无闻和尚的《金刚经注释》卷首画，仅用朱墨两色套印。至明代获进一步推广，万历二十八年（1600）刊本《彩印本花史》绘四季花卉，用几种颜色涂在一块雕版上，复上纸张印刷而成，有彩色而不作套印。万历三十二年（1604）程大约滋兰堂刊《程氏墨苑》，施彩色者近五十幅，然多一版而具数色，偶尔也用两版。万历三十四年（1606）刊印的《风流绝畅》24幅版画，线描分别印成不同的颜色，套印技术已见熟练。但真正成熟并取得

辉煌成就的是《十竹斋书画谱》，此书在万历四十七年（1619）已经开始编刻，历八年才完成，它将画稿、刻版、印刷三方面紧密配合，综合运用饾版、分版套色、水印等技术，使画谱达到酷似绘画的极佳效果。

笺谱的套色刻印最早亦非《十竹斋笺谱》，而是先于十九年的《萝轩变古笺谱》，为天启六年（1626）金陵吴发祥所刊，上、下两册共182幅作品，其中画诗部分有少量水墨，其余均用饾版套色彩印，又有拱花版四幅（为上海博物馆七十年代征集的《萝轩变古笺谱》残书上册中所见）然《十竹斋笺谱》在饾版、拱花和彩色套印技术诸方面均更见精熟，绘、刻、印三方面配合也更密切，水平高于《萝轩变古笺谱》以至《十竹斋书画谱》，为我国水印木刻的发展作出了历史性的贡献。

注释：

①明·胡正言《十竹斋笺谱》"叙"。

②明·胡正言《十竹斋画谱》"醒天居士题《十竹斋画谱》小引"。

国根由



叙明战

新刊京本春秋五霸七雄全像列國志傳卷之三

書林　余象斗　校評

叙列國傳下卷曰六卷以上演左氏春秋傳記之義其事則說五霸七卷以下因呂氏史記詳節之規其事則說七雄七雄者秦楚齊燕趙韓魏是也當是時列國猶存考知尚如齊知衛宋鄭此比尚多然獨以七雄爲說者何也蓋其時兵甲地土七國爲大攻戰併吞七國爲上其他小國盡聽七國號令而已故以七國之事爲正小國有干於事者則因而引之否則不能全載其後小國或亡或不能引者則亦置而不取况當時尚有周王在上然其政令無維事不相干故略而不志但有足事干於七國當引以處之

图 74　新刊京本春秋五霸七雄全像列国志传（福建刊本）"叙明战国根由"



图75　三遂平妖传（钱塘汪慎修刊本）



图76　杨太真全史（苏州读书坊刊本）



图77 三国志通俗演义［金陵万卷楼刊本］"祭天地桃园结义"



图78 李卓吾先生批评忠义水浒传（容与堂刊本）"武松醉打蒋门神"



图79 玉谷调簧（建阳叶廷礼刻本）



图80　草庐记（金陵富春堂刊本）"子敬来与玄德说亲"



图81　琵琶记（安徽玩虎轩刊本）"强就鸾凤"

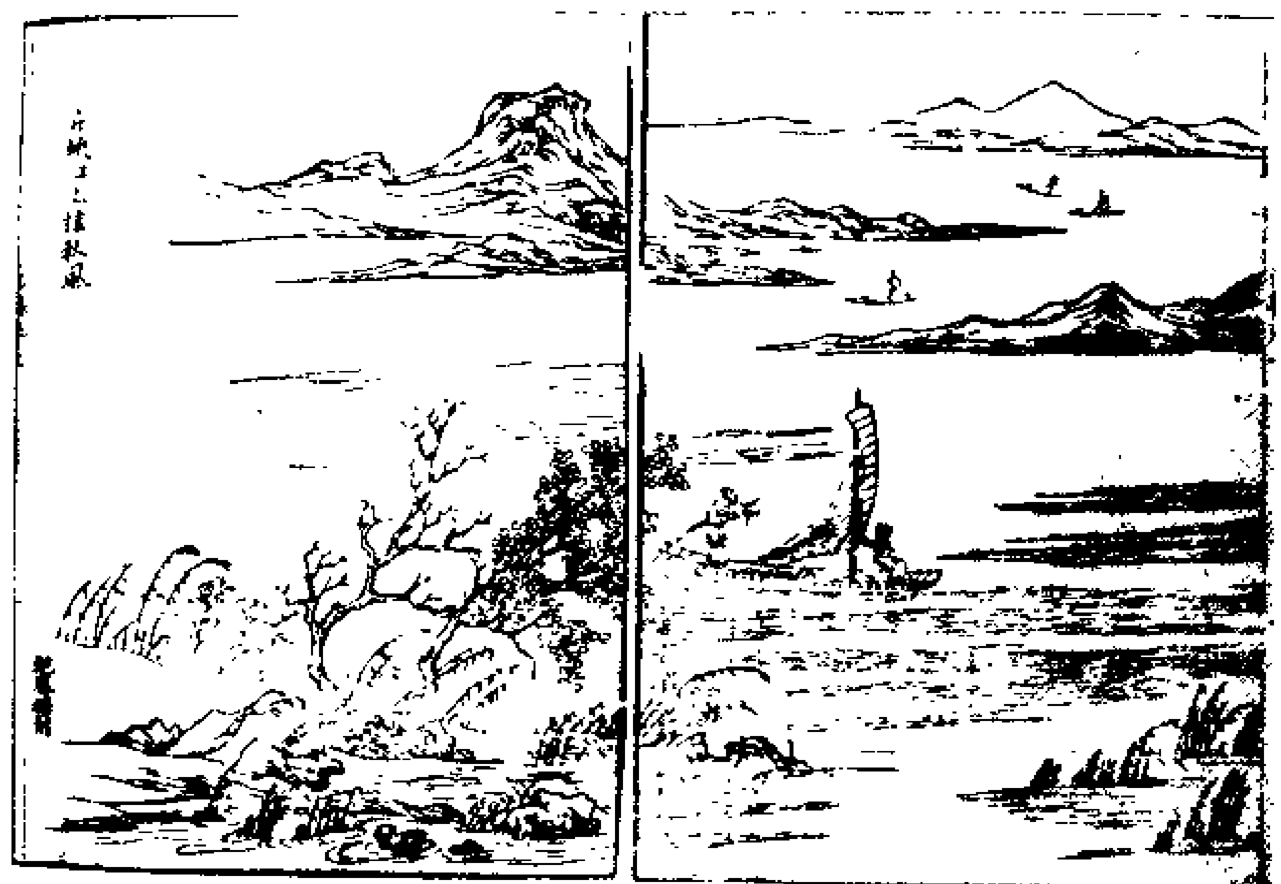


图82　李卓吾先生批评红拂记（杭州容与堂刊本）"片帆江上挂秋风"



图83　西厢五剧（吴兴凌濛初刊本）"老夫人闭春院"



图84　诗余画谱（万历四十年刊本）"赤壁怀古"

图85　集雅斋画谱（武林清绘斋刊本）"张白云选名公扇谱"



图86 画数（金陵荆山书林周氏刊本）"天形道貌·写意"

第五章　明代绘画理论

第一节　明代绘画理论概述

明代绘画理论的状况既与明代绘画创作的进程相表里，又与明代艺术思想乃至文化思潮的发展相一致。它是明代文化艺术思想在绘画领域的反映，同样呈现出鲜明的阶段性和在本质特征上的趋同性。

一、绘画理论发展的阶段性

明代绘画理论的发展与文化艺术思想相一致，也可分为前后两个阶段，即明初至明中期和明代中后期。

明代初期，极端的中央集权统治派生出严酷的文化专制主义，可怖的文字狱和思想钳制，扼杀了文化艺术的创造和“新声”，创作宗旨围绕着朝廷的需要，为朝政歌功颂德的“台阁体”文风霸占文坛，并导致了复古浪潮的高涨，“物不古不灵，人不古不名，文不古不行，诗不古不成。”①文学上的复古运动自明初的杨维桢、林鸿；成化、弘治间的李东阳、邵宝；至弘治、万历间的“前后七子”，形成了越来越盛的复古主义浪潮。绘画领域拟古之风也蔚成风气，明初“院体”、“浙派”崇尚南宋马、夏，明中期“吴派”又转承董、巨和“元四家”，此风气一直延续至晚明。表现在绘画理论上，就是临仿说的盛



行，对前代的艺术风格和流派的阐释、总结的热情，和对“师承”关系的重视等等。

明代中后期，随着封建专制文化统治的削弱和商品经济的空前活跃，文艺思想领域也出现了对“复古”思潮的“反拨”和对传统礼教的“反叛”。哲学上有王阳明的“本体说”和李贽的“童心说”，关注人的主体性，肯定人的自然之性的合理性与正当性；文艺界有袁宏道的“独抒性灵”说、汤显祖的以“情”反“理”说、徐渭的推崇“俚俗”之风等等，主旨都在追求人格独立、思想自由和人伦世俗的生活情趣。绘画领域则表现为主体意识的觉醒或自我意识的标榜、情感内蕴的变化或入世情绪的滋长，从而使以画寄情的文人画得到迅速发展，直抒性情的浪漫主义思潮异军突起，代表性的美术理论家有徐渭和董其昌。

二、明代绘画理论的重要观点

明代绘画理论著述丰富而又庞杂，出现了不少专著。史传、品评、论述、鉴赏、著录等体例亦称完备，传统流变、继承创新、创作心理、笔墨形式、意韵情趣、品评标准、真伪鉴定等内容都有所涉及，其理论呈现出博的特征。同时不少论述还相当精辟、新颖，如“南北宗论”、“文人画说”、“自抒性灵说”和“作家士气咸备”、“舍形而悦影”等观点的提出，以及对气韵、品格、意趣、笔墨等要领的阐释，都具有精和新的特点。诚然，明代也有一些理论著述不够精当，流于空泛；史料也多有缺漏，有的采辑前人旧说，有的相互抄袭，校审亦时出舛误；不少观点因宗派纷争，难免带有门户偏见，故又显得庞杂。同时、系统、精深的大型史论著作也比较少见。归纳起来，明代书画理论的有价值之重要观点有以下四个方面：

1. 主体意识的强调

明代中叶以后，随着文艺思想中主体意识的觉醒和文人画逐渐主盟画坛，文人画以画寄情的本质性特征日益成为文人画家创作的主旨，对情、性、心、意的论述不绝如缕。早在弘治、正德年间，被称为“狂简”之士的一批书画家如唐寅、祝允明、张灵、徐威等人，即不拘“礼规”，追求独立人格，书画直抒胸臆，情感愤世嫉俗。唐寅曾作《桃花庵歌》云：“桃花坞里桃花庵，桃花庵里桃花仙……但愿老死花酒间，不愿鞠躬车马前。”[②] 祝允明亦以晋人之放诞自负，据载：“伯虎尝夏月访祝枝山，枝山适大醉，裸体纵笔疾书，了不为谢。伯虎戏谓曰：‘无衣无褐，何以卒岁？’枝山遽答曰：‘岂曰无衣，与子同袍。”[③] 至嘉靖、万历年间，书画家徐渭，在王阳明、王艮“泰州学派”自然人性论的学术思想影响下，更是藉画抒怀，将坎坷身世所积叠的痛苦、孤愤、激动、不平之内心和狂傲不驯、豪恣不羁之性格，淋漓尽致地倾泻于画纸上，以纵横睥睨的笔法、酣畅淋漓的水墨、不求形似的形象，创造出惊世骇俗、动人心魄的新风格。其言论亦十分强调自我意识和自然人性的表现，曾云：“人心之惺然而觉，油然而生，而不能自己者，非有思虑以启之，非有作为以助之，则亦莫非自然也。”[④] 论画中提出的“舍形而悦影”、“不闻造化，随我安排。”“悦性弄情，工而入逸。”等观点，也充满了自我意识。到晚明万历年间，著名书画家、理论家董其昌提出“以画为寄，以画为乐。”更成为后世文人画家遵循的至理名言。

2. 对流派的总结和研究

明代以前，对艺术流派的论述可谓凤毛麟角，甚至尚未出现正式流派的称谓。明代随着对艺术发展史的梳理和古代艺术的再阐释，总结前代艺术流派，加以分脉析流研究的风气越来越浓，并对当代艺术现象也进行了流派归纳。此股思潮在明初



已见端倪。如宋濂有“论画三变”，指出：“是故顾陆以来，是一变化也；阎、吴之后，又一变也；至于关、李、范三家者出，又一变也。”[⑤]以后又有杨慎提出“画家四祖”，认为：“画家之顾、陆、张、展，如诗家之曹、刘、沈、谢。阎立本则诗家之李白，吴道玄则杜甫也。”[⑥]；何良俊归纳出“元四大家”，在《四友斋画论》中曰：“文衡山评赵集贤之画以为唐人品格，倪云林亦以高尚书、石室先生、东坡居士并论。盖二公神韵最高，能洗去南宋院体之习。其次则以黄子久、王叔明、倪云林、吴仲圭为四大家。”王世贞在《艺苑卮言》中则有“论绘画源流”、“山水人物之变”、“元之大家”等分析源流之论述。至晚明董其昌提出文人画和南北宗的分宗立派理论，更系统地总结了艺术流派的发展脉络，同时代的陈继儒、张丑、唐志契、沈颢等均相附和，遂使“南北宗论”广泛传布。同时，明代画坛的“院体”、“浙派”、“吴派”、“松江派”等流派称谓也随之产生。

明代对流派的总结、研究，是基于数千年洋洋大观的艺术现象积累和明代流派众多的时代需要，因此这种总结具有无可置疑的积极作用和进步意义。诚然，诸家对前代艺术流派的梳理未尽客观、准确和科学，其中夹杂着明显的宗派门户之见，如明中叶李开先的贬吴崇浙、晚明为抬高文人画而提出的“正脉”、“邪学”之分，以及董其昌“南北宗论”和“文人画说”的偏颇之处等等，但客观上也反映了文人画压倒一切的强大势力和时代性的审美倾向。

在流派说盛行同时，主张汇聚众长、南北合流的观点也不可忽视地存在，如文徵明的“作家士气咸备”、董其昌的“集其大成，自出机杼。”说等，其论述更具客观合理性。

3. 继承与创新关系

明代绘画理论在复古思潮的影响下，较多强调继承传统，师法古人。董其昌堪称代表，他提出“画家以古人为师，已自

上乘，进此当以天地为师。”[注]画家初以古人为师，后以造物为师[注]这一观点虽有其一定的合理性，但导致摹古风气炽盛的弊端也是显而易见的。诚然，董其昌也有一些论述谈到师法造化和求变创新之必要，如提出要“读万卷书，行万里路。”在《画眼》中说：“读万卷书，行万里路，胸中脱去尘浊，自然丘壑内营，成立鄞鄂，随手写出，皆为山水传神。”主张“学古人而求变。”在《画眼》中称：“学古人不能变，便是篱堵间物，去之转远，乃由绝似耳。”

在师法古人和师法自然方面，能摆脱“复古”、“摹古”思想影响，较辨证地论述两者关系的，当推明初画家王履，他在亲身游历华山、潜心创作《华山图册》后，深刻反思了自己数十年摹古的画学道路，得出了“吾师心，心师目，目师华山。”[注]的结论，可谓肺腑之言，在当时难能可贵。

4. 笔墨形式自身的独立表现

明代绘画理论在阐释古代艺术和提倡摹古之时，都注重于对笔墨形式的探讨，揭示其自身独立的表现功能和美学价值。

元人倡导以书入画，明人不仅强调书法用线对绘画造型的作用和在笔墨形式中的地位，而且将笔墨与造型分离开来，视笔墨为独立表现的手段。较早论及笔墨形式的有文徵明和李开先，文徵明论古人色墨曰：“余闻上古之画，全尚设色，墨法次之，故多用青绿；中古始变为浅绛，水墨杂出。故上古之画尽于神，中古之画入于逸，均之各有至理，未可以优劣论也。”[注]指出设色、水墨画法，各具神、逸之妙；李开先在《中麓画品》中提出“画有六要”，即笔法之神、清、老、劲、活、润，“画有四病”，即笔法之僵、枯、浊、弱，也都从笔法角度评述优劣。嘉、万年间的徐渭，则是强调笔墨独立表现的实践者，其泼墨大写意花卉，不仅以草书之笔入画，笔墨奔放恣肆，



而且成为抒写情感的主要表现手段，物象之真、自然之理已不再是笔墨所要表达的主要方面。他在《旧偶画鱼作此》中说："我昔画尺鳞，人间此何鱼？我亦不能答，张颠狂草书。"认为只要运用草书体现出笔墨的韵味和气势，象不象鱼又何必计较呢？在《书谢叟时臣渊明卷为葛公旦》中曰："画病不病在墨重墨轻。"指出画之好坏在墨法而非其它。稍后的屠隆在《画笺》中提出："看画之法如看字法。松雪诗云：石如飞白木如籀，写竹应从八法求。正谓此也。"更将绘画与书法等同，将借助书法用笔以造型的观点演变为笔墨具独立审美价值的理论。至晚明，董其昌画论更明确地使艺术形式与自然造化分道扬镳，笔墨已成为绘画最重要的表现因素或本质特征，其名言即是"以蹊径之奇怪论，则画不如山水；以笔墨之精妙论，则山水决不如画。"[11]

笔墨独立的理论还表现为"笔墨"与"丘壑"的分家，即贬低具象描绘的地位而突出笔墨自身的价值，陈继儒即称："文人之画不在蹊径而在笔墨"；[12] 唐志契亦曰："立壑之奇峭易工，笔之苍劲难挥。盖丘壑之奇，不过警凡俗之眼耳；若笔不苍劲，纵使模他人丘壑，那能动得赏鉴？"[13]

笔墨论的进一步发展，就是把笔墨表现视为评画的最重要标准，无论对古人还是时人，均以笔墨作为最高品评准则，"六法"之中的气韵生动，也变为笔墨之气。恽向论画山水曰："山水至子久而尽峦嶂波澜之变，亦尽笔内笔外起伏升降之变。盖其设境也，随笔而转，而构思随笔而曲，而气韵行于其间。或曰：'子久之画少气韵。'不知气韵即在笔不在墨也。"[14] 顾凝远《画引》"论枯润"亦称："凡六法之妙，当运墨先后求之。"董其昌更看重笔墨的作用，"李成惜墨如金，王洽泼墨沈成画，夫学画者每念惜墨泼墨四字，于六法三品思过半矣。"[15] 古人云："石分三面，此语是笔，亦是墨，可参之。"[16] 笔墨还成为

评判绘画雅俗、流派高下的重要标准。顾凝远《画引》"论生拙"云:"生则无莽气故文,所谓文人之笔也。拙则无作气故雅,所谓雅人深致也。"将用笔的生拙视为文雅之表现;董其昌也认为,文人画之"士气"也在于以书人画之笔墨,"士人作画,当以草隶奇字之法为之。树如屈铁,山如画沙,绝去甜俗蹊径,乃为士气。"[7]

笔墨还与情、意、趣、味等主观精神相联系,成为表达心绪的载体,从而推进了文人画对笔情墨趣的追求。傅山在一幅题画诗中即曰:"当知性命者,莫浪看挥毫。"[8] 他画兰也不再是依托兰之清幽本质来寓意人品之高雅,而仅仅借兰以呈笔墨,借笔墨以泄怨愤,笔墨已具备抒写情感的独立表现功能,有首画兰诗即道明了这一思想:"老来无赖笔,兰泽太颠狂。带水连云出,漫山驾岭芗。精神全不肖,色取似非长。一盏醮新榨,回头看苍莽。"[9] 他泼辣、放肆的"无赖"状态之笔墨,画一反兰草自然姿性的"颠狂"之兰,其形象造型"精神全不肖,色取似非长。"但却鲜明地表达了"回头看苍莽"的沉痛心情,即对亡明的怀念和对清人的仇恨,其诗其画深刻阐明了笔墨自身独立的表情功能和审美价值。

明代绘画理论上述四方面的创意和发展,对清代绘画理论产生了重大影响,至清代,这些理论观点得到进一步的引申和深化,共同构成了明清绘画理论的基本特征。

第二节 明代代表性的绘画理论

明代的绘画著述比较丰富,概括而言可分为两大类,即史论类和著录类,史论类又分为史传、画论、品评、鉴赏几小类。

史论类中的主要著述。史传类有韩昂的《图绘宝鉴续编》、



朱谋垔的《画史会要》、姜绍书的《无声诗史》；画论类有王世贞的《艺苑卮言》、董其昌的《画旨》、《画眼》和《画禅室随笔》、屠隆的《画笺》、唐志契的《绘事微言》、顾凝远的《画引》；品评类有李开先的《中麓画品》、王稚登的《吴郡丹青志》；鉴赏类多综合论述，有曹昭的《格古要论》、高濂的《燕闲清赏笺》、文震亨的《长物志》。

著录类的主要著述，有朱存理的《珊瑚木难》、赵琦美的《铁网珊瑚》、都穆的《寓意编》、文嘉的《钤山堂书画记》、詹景凤的《东图玄览》、张丑的《清河书画舫》、《真迹日录》、《张氏书画四表》、郁逢庆的《书画题跋记》、汪砢玉的《珊瑚网书画跋》、朱之赤的《朱卧庵藏书画目》等。

明代绘画著述中，最带有理论色彩的是画论类和品评类，不少具有真知灼见的画论还散见于画家的诗文集和题画诗、序、跋中，而非专著中。而最能代表明代绘画理论重要观点并具新颖、典型特征的作者，当推明初的王履、中期的徐渭和晚明的董其昌。王履的《华山图》序、记、诗、跋，集中阐明了师古人与师造化、继承与创新的关系；徐渭的书画论述及在戏曲、诗文方面的观点，鲜明体现了主体意识的觉醒；董其昌的“南北宗说”，则广泛地涉及到文人的流派说、笔墨论、品评观，堪称明代文人画理论的代表。三家的画论涵盖了明代绘画理论的主要观点，故有其相当的代表性。

一、王履的《华山图》序、记、诗、跋

王履，字安道，晚年自号畸叟，又号抱独老人，江苏昆山人，元至顺三年（1332）生，明洪武十八年（1385）尚在。他是位医生兼画家，从医之隙，喜画山水。40岁以前从摹古人手，主宗南宋马、夏笔墨，40岁以后负笈远行，壮游华岳，人

自然的壮阔景色给予他深刻启迪。在积累了丰富的写生素材后，他于洪武十六年54岁时，几易其稿，创作完成了《华山图册》。四十幅图以“师法自然”为主旨，极尽华山之奇景佳趣；同时总结和反思了自己三十年来的画学道路，在图后自书了《画楷叙》和《重为华山图序》两篇画论，又作记四篇，题诗一百五十二首，表明了“从纸绢相承之故吾”中解脱出来的决心，立志“去故而就新”提出了“以意匠就天”、“以造化为师”、“我师心，心师目，目师华山。”等著名观点。在明初复古风气甚浓的画坛，其画其论可谓独特精辟。

王履的画论，主要围绕着“心源”与“造化”、“意”与“形”、“宗”与“不宗”三对概念，展开自己的论述。实际上涉及了三个重要的绘画理论，即绘画与现实的关系、形似与意趣的关系、继承与创新的关系。三个方面既有自己的独特见解，又呈现辩证的思维方法，较之前代有一定发展。

1. 绘画与现实的关系

王履在画论中提出的“心源”与“造化”之关系，即主要论述了这个问题。“心源”是指画家的心灵、意识，即构成绘画的主观因素，“造化”则泛指宇宙万物或客观事物，即构成绘画的客观依据。唐代张璪提出“外师造化，中得心源。”确立了主客观相结合的创作原则，成为古典画论中的至理名言。但由于客观与主观两者之间的先后、主次、因果、辩证关系未及详细具体论述，故后世画家往往各取所需，偏重一端，使主客观未能达到和谐结合，甚至出现分离对立的极端现象，由此导致艺术的不振。如有的画家片面强调“中得心源”，漠视反映现实，提出“必在生知”、“以意为之”、“师心自用”等观点，使作品殊少客观性和真实感；有的画家又一味拘泥于“外师造化”，缺乏有感而发的激情或鲜明的个性情思，作品虽客观写实，却难以拨动心弦。



王履在记叙诗文中，详细地记录和分析了自己通过观察自然真景，受自然美之激发而进入艺术构思的形象思维过程，具体而生动地论述了主客观之间的因果、表里关系。他谈到“及登华山，见奇秀天出，非模拟者可模拟。于是摒弃旧习，以意匠就天出则之。”指出客观物象是绘画创作的源泉，模拟者是无法画出如此奇秀景象的。同时华山变化万千、天出之妙的自然之美，也激发起了他的审美情感和创作灵感，所谓“感物动情，神意飞动、神会心得。”由是以客观真实为依据，加以构思立题和运用表现手法，就是很自然的了，而以往模仿所学的笔墨、设色已无法胜任。诚如他在“记”中所感慨的：“安知纸绢之外，其神化有如此者！始悟笔墨之不足以尽其形，丹碧不足以尽其色。然是游也，亦非纸绢相承之故吾矣！”

王履在《重为华山图序》中总结出几句话“吾师心，心师目，目师华山。”言简意赅地阐明了他对“心源”与“造化”关系的认识，即创作基于内心感受，而内心感受是通过眼睛的感性认识，然眼睛所反映的正是客观世界，其叙述层次分明，具体细致，无疑是充实发展了“外师造化，中得心源。”的创作观，在当时起到了振聋发聩的作用。

2. 形似与意趣的关系

艺术形象的形、神、意关系问题，也是历来画论中争论不休的一大议题。“形”是指“形似”，即要真实刻画出物象外在、具体、可视的形态；“神”是指“神韵”，即生动表现出物象内在、抽象、隐含的精神或秉性；“意”是指“意趣”，即要强烈反映出画家本人主观的感受、情思和美感。神与意具更多共性，两者和形呈对立统一关系。北宋至元代，随着文人画的兴起，强调神韵、提倡意趣逐渐成为潮流，在纠正谨谨于形似的画风同时，也出现了“不求形似”、“以意为之”的片面化倾向。

王履的形意观，针对时弊提出了自己的见解。他在《重为

华山图序》中明确地表述观点："画虽状形，主乎意。意不足，谓之非形可也。虽然，意在形，舍形何以求意！故得其形者，意溢乎形；失其形者，形乎哉！"他所谓的"意"，包含着两层含意，一是客观对象所激起的画家主观情感和审美意趣，与传统的"意"之概念相近；二是自然物象本身所蕴含的内在本质或神意，已类似于传统所说的"神"。他在"下山及苍龙岭回顾四峰端倪视始上时虽无云然亦不能优劣也"一诗中写道："四峰参差，兄弟相保。有云固佳，无云亦好。其中妙意，惬我怀抱。"在"朝元洞"一诗中又曰："我来觅幽胜，乃得理外意。"其中"妙意"、"理外意"既指自然山水之"神意"，亦含主观感受之"意趣"。又如"庐山秀在外，华山秀在里。""不意中得此行，虽遗一遗十，而秀拔之神，雄特之观，亦足以畅一生之拳踽矣。"其间感受亦兼含客观之神和主观之意两重因素。他所讲的"形"也包含两方面，一是指现实的物形，一是指艺术形象。因此，他论述的形与意观点，既谈到了艺术品中外象与内质的关系，也涉及到客观物象的形似与神似关系，既指出"意不足，谓之非形。"更强调"舍形何以求意。"两者是统一的密不可分的，这一观点无疑是对形、神、意关系的唯物辩证解释，颇具创意。

3. 继承和创新关系

王履在饱游饫看华山和惨淡经营《华山图册》的过程中，对自己的画学道路进行了认真反思，发出了"去故而就新"的宣言。他在"宿玉女峰记"中总结道："余学画余三十年，不过纸绢者辗转相承，指为某家数、某家数，以剽其一二，以袭夫画者之名。"大胆地否定了"故我"。在《重为华山图序》中提出："斯时也，但知法在华山，竟不悟平日之所谓家数何在。"决心走师法自然、革故鼎新之路。

王履的"去故"，并非简单的抛弃传统。他在《重为华山



图序》中，提出了“处夫宗与不宗之间”的见解：“夫家数因人而立名。既因于人，吾独非人乎？夫宪章乎既往之迹者谓之宗。宗也者，从也。其一于从而止乎？可从，从，从也；可违，违，亦从也。违果为从乎？时当违，理可违，吾斯违矣。吾虽违，理其违哉！时当从，理可从，吾斯从矣。从其在吾乎？亦理是从而已焉耳。谓吾有宗欤，不局局于专门之固守，谓吾无宗欤，又不大远于前人之轨辙。然则余也，其盖处夫宗与不宗之间乎？”也就是说，对前人的“家数”，不能“一于从而止”，囿于成法而无所作为；要有从有违，有所取舍；吸取还是舍弃，又要根据“时”和“理”来决定，“时”是指相对“古”而言的“当时”，“理”既指客观物象的自然规律，又包含绘画反映客观的艺术规律，“时”与“理”是一致的，随着时代的发展，对“理”的认识也不断前进，时从、理从、吾斯从，时违、理违、吾亦违。

他还提出了“常之常”、“常之变”、“变之变”的概念。指出艺术表现方法应随客观对象的变化而变化，不应当满足于前人所认识的自然景物之部分外貌特征和相应的画法。他在《重为华山图序》中谈到：“山之为山也，不一其状。大而高焉，嵩；小而高焉，岑；狭而高焉，峦；卑而大焉，扈；锐而高焉，峤；小而众焉，岿；形如堂焉，密；两相向焉嵚；陬隅高焉，岊；上大下小焉，巘；边焉，崖；崖之高焉，岩；上秀焉，峰，此皆常之常焉者也。”这是前人如宋代韩拙《山水纯全集》中早已总结的山之基本状态。但大自然中还存着“常之变”，即“不纯乎嵩，不纯乎岑，不纯乎峦，不纯乎扈，不纯乎峤，不纯乎岿，不纯乎密，不纯乎岊，不纯乎巘，不纯乎崖，不纯乎岩，不纯乎峰，此皆常之变焉者也。”又有“非嵩非岑，非峦非扈，非峰非岿，非密非嵚，非岊非巘，非崖非岩非峰”的“变之变”，“彼既出于变之变，吾可以常之常者待之哉？”故而不能墨守

成法，必须按照大自然千变万化的客观情状进行再创造。他声明，这不是故意违背古人，而是尊重“理”，“余也安敢故背前人，然不能不立于前人之外。”“吾不得不去故而就新也。”

二、徐渭的艺术观

徐渭不仅擅长绘画，在书法、诗文、戏曲等方面也有杰出成就，他的绘画理论与其整体的艺术观和美学思想有密切关系。他并没有留下系统的表述艺术思想体系的专著，画论更见零星，但通过其诗文、题跋、书札以及学术论述、创作实践，仍可探索出其艺术观的基本特色和论画的主要观点。

1. 艺术本体观

艺术之本体，历来主张“文以载道”、“艺以载道”，故传统的本体论是“道本体论”。“道”即指对宇宙万物生成之本源的把握，佛、道、儒三教对“道”各有自身的解释。明代“三教合一”思想对徐渭甚有影响。他在《三教图赞》表述：“三公伊何？宣尼、聃、昙，谓其旨趣，辕北舟南。以予观之，如首、脊、尾，应时设教，圆通不泥。谁为绘此？三公一堂，大海成水，一滴四方。”[⑳] 认为三教应“圆通不泥，儒、道、佛犹如一体中的三部分，即首、脊、尾。故徐渭对“道”的理解，兼容了三教之说，即“归根立命处”，道家谓之“得一”或“守中”，儒家谓之“中”或“精一”，佛家谓之“涅槃”。

独尊儒家的王阳明“心学”，对徐渭影响更深。心学认为“心即理”，提出“心理合一”、“知行合一”，也就是说，任何事物都在心意识的认识范围之内，所谓“心外无事”、“心外无物”，而“理”就是心认识的一种结论，亦即主观精神与客观事物之认识吻合的统一。进而强调心道合一，道是本体，心亦是本体，“若解向里寻求，见得自己心体，即无时无处不是此

道。"[21] 心理合一、心道合一，实质上讲的就是"精"、"一"、"中"，如果能在实践和认识中使自己的精神（心）与本体（道、理）合而为一，就达到了"惟精惟一"。王阳明曾回答："惟一是惟精主意，惟精是唯一功夫，非惟精之外复有惟一也。"[22] 惟精惟一，也就是儒学《中庸》所谓的"中"，王阳明说："此须自心体认出来，非言语所能喻，中只是天理。"[23] 徐渭继承心学理论，亦追求精、一、中。在《论中·二》中云："精也者，精之乎此中也；一也者，一之乎此中也。"[24] 他还进一步发挥出"中也者，人之情也。"[25] 的观点，其"情"乃实情与感情的统一，情理与情意的统一。至此，徐渭终于得到了探求本体的"把柄"，如自跋所称"直得把柄，方是了手。"[26]

徐渭从哲学角度探索本体论，掌握了"中也者人之情也"这一把握本体的把柄，从而奠定了美学思想体系的基石，并引申出艺术理论中的"摹情"、"诗本乎情"、"真率写情"、"悦情弄情"等观点。

2. 艺术表现论

也就是艺术所要表现的根本或本色是什么？徐渭明确指出就是"情"，要"真率写情"。在评杜甫诗时写道："工部佳处，人不易到，乃在真率写情，浑然天成。"[27] 在论戏曲时还提出"摹性"观点，于"选古今南北剧序"中曰："人生坠地，便是情使。聚沙作戏，拈叶止啼，情昉此已。……摹情弥真，则动人弥易，传世亦弥远。而南北剧为甚。"[28]

徐渭在评论时，亦强调性情之自然流露，题花卉诗曰："飞鸣栖息，动静如生。悦性弄情，工而入逸。斯为妙品。"[29] 他的艺术创作，更是直抒性情，不论绘画、书法、诗文、剧本，皆痛快豪放，真率泼辣，毫无扭捏作态之习，充分体现真本色。

3. 艺术造型论

艺术中"情"的表现，首先须依赖于形象，因此，造型是

艺术创作表现的主要手段，绘画尤其如此。然徐渭笔下的造型又有自身独特的追求，体现了他的“破除诸相”的造型论思想。

“破除诸相”一词，见于徐渭《金刚经跋》：“《金刚》一经，自达摩西来，指授世人，示以直明本心，见性成佛，而此经遂以盛行于世。其大旨要于破除诸相，洵矣何疑！”[①] 所谓“诸相”，即指事物的可见之相，“破除诸相”，源自佛教禅宗教义，《金刚经》云：“凡所有相，皆是虚妄。若见诸相非相，即见如来。”经末一偈又云：“一切有为法，如梦幻泡影，如露亦如电，应作如是观。”也就是说，一切有为法如“梦、幻、泡、影、露、电”，（谓之“六如”）皆有相，但这些可见之相都是虚妄不实的，只有“如来”佛性本体亦即事物的内在本体才是实在的，因为这些外在形象瞬息万变，就象梦幻、水泡、露水、闪电一样，它是内在本体运动不息的结果，因此形象只能象梦幻泡影一样来对待。徐渭在《纯阳子像赞》中即曰：“凡涉有形，如露泡电，以颜色求，终不可见。知彼亦凡，即知我仙，勿谓学人，此语坠禅。”[②] 在题《枯木石竹》诗中也专门谈到了绘画造型之“相”，诗云：“道人写竹并枯丛，却与禅家气味同。大抵绝无花叶相，一团苍老莫烟中。”[③] 指出所绘形象“无花叶相”，只有“一团苍老”，然与禅家之“破除诸相”气味相同。

徐渭从“破除诸相”思想出发，在造型论中提出了“影”的概念，题《夏圭山水卷》跋曰：“观夏圭此画，苍洁旷迥，令人舍形而悦影。”[④] 自己作画也用“影”的观点来塑造形象，题《画竹》诗云：“万物贵取影，写竹更宜然。”[⑤] 题《牡丹图》云：“墨作花王影，胭脂付莫愁。”[⑥] 这一“影”的概念，已与古人“如灯取影”、“竹影照素壁”所呈现的形象有所不同，而是如“梦幻泡影”一样的形象，它既不是客体具体的形，也不是纯粹主观的东西，而是“舍形”而见到的“影”，即他的主观精



神与客体事物在其感知中相互作用的产物，是物我合一的一种"印象"，这种"影"贯注着"情"。

徐渭创作的水墨写意花卉画，即具"影"的造型特色。形象大多一挥而就，从不描头画角，亦不刻划修饰，凭借于横涂竖抹的运笔和泼洒淋漓的水墨，塑造出形影如幻的物象，形有不备而神已全。有首"画竹诗"云："山人写竹略形似，只取叶底潇潇意；譬如影里看竹梢，那得分明成个字。"[⑧] 他还有句"不求形似求生韵"之名言，见于《画百花卷与史甥》诗："世间无事无三昧，老来戏谑涂花卉。藤长刺阔臂几枯，三合茅柴不成醉。葫芦依样不胜楷，能如造化绝安排？不求形似求生韵，根拨皆吾五指栽。胡为乎区区枝剪而叶裁？君莫猜，墨色淋漓雨拨开。"[⑦] 诚然，他的"不求形似"和"舍形而悦影"，并非不要形似，而是不拘泥于外在的自然物形，而是追求"似与不似之间"的"影"，着意表现人之"情"、物之"生韵"。

4．艺术技法论

艺术的形象塑造和传神抒情必须通过各种形式技法才能体现出来，徐渭从自身领悟和确立的艺术本体观、表现论、造型论出发，也形成了独具的"放逸天成"之技法论。

他亦以"有法无法"的观点来看待艺术技法，绘画中日益规范化的技法形成"法"，注重"有法"被称为"行家"，视法为虚幻不实，崇尚"无法"被称为"隶家"。徐渭即追求"隶家"画，以"无法"为法，"游戏翰墨"，强调"放逸"。题画诗云："老夫游戏墨淋漓，花草都于杂四时。"[⑨] 题《芭蕉墨牡丹》诗云："知道行家学不来，烂涂蕉叶倒莓苔。冯伊遮盖无盐墨，免倩胭脂抹瘦腮。"[⑩]

徐渭的"有法无法"观点，必然导致反对固守古法，而主张随时变新。他为友人沈文泉作画，自题"随手所至，出自家意，其韵度虽不能尽合古法，然一种山野之气不速自至。"[⑪] 他

不能也不愿“尽合古法”，而且时常“杜撰”新画法，在给朋友张元汴的信中说：“缘老来杜撰之画，如登州蜃楼然，有时而有，有时而无也。”[1] 一首题《画梅》诗曰：“从来不见梅花谱，信手拈来自有神。不信试看千万树，东风吹着便成春。”[2] 这种“不见梅花谱”而“信手拈来”的画法，亦属“杜撰”之列。

“杜撰”之论与他的“天成”之说是相一致的美学观点。他在论书法时提出了“不学而天成”的论点。《跋张东海草书千文卷后》即云：“夫不学而天成者，尚矣；其次则始于学，终于天成。天成者非成于天也，出乎己而不由于人也。敝莫敝于出乎己而由乎人；尤莫蔽于罔乎人而诡乎己之所出。”[3] 徐渭的这一观点，已属于典型的艺术顿悟思想。

三、董其昌的“南北宗说”

明万历年间，在绘画史论上出现了著名的“南北宗说”，该说在对唐代王维、李思训以来山水画发展历史进行清理、评判的基础上，提出了包括绘画历史研究、山水画创作及作品评论标准等综合内容的理论学说，对明末以至清代都产生了深刻的影响。完成这一理论并将它总结为较系统学说的是董其昌。

1．“南北宗说”的产生

关于“南北宗”说较完整的阐述，见于董其昌《容台别集·画旨》：“禅家有南北二宗，唐时始分；画之南北二宗，亦唐时分也；但其人非南北耳。北宗则李思训父子着色山水，流传而为宋之赵干、赵伯驹、伯骕以至马、夏辈。南宗则王摩诘始用渲淡，一变勾斫之法。其传为张璪、荆、关、董、巨、郭忠恕、米家父子，以至元之四大家。亦如六祖之后有马驹、云门、临济儿孙之盛，而北宗微矣。要之摩诘，所谓云峰石迹，迥出天机，笔意纵横，参乎造化者。东坡赞吴道子、王维画壁亦云：



'吾于维也无间然'。知言哉。"

这条文字最早见于陈继儒《宝颜堂秘笈》所刻莫是龙《画说》，董其昌、陈继儒在世时即已出版，故一般认为董氏是承袭莫说，于是就出现了"南北宗说"创自莫是龙还是董其昌之争。其实此一理论的产生和形成，经历了一个逐渐酝酿、推进和成熟的过程，是许多画家、理论家都在思考的问题，董其昌同时的诸多画论都提出过类似见解。如董之好友陈继儒在《偃曝余谈》中谈到："山水画自唐始变，盖有两宗：李思训、王维是也。李之传为宋王诜、郭熙、张择端、赵伯驹、伯骕，以及于李唐，刘松年、马远、夏圭皆李派。王之传为荆浩、关同、李成、李公麟、范宽、董源、巨然，以及于燕肃、赵令穰、元四大家皆王派。李派板细无士气，王派虚和萧散，此又慧能之禅，非神秀所及也。至郑虔、卢鸿一、张志和、郭忠恕、大小米、马和之、高克恭、倪瓒辈，又如方外不食烟火人，另具一骨相者。"同时期的詹景凤在跋元人饶自然的《山水家法》中也提出："然而山水有二派，一为逸家，一为作家，又谓之行家、隶家。逸家始自王维、毕宏、王洽、张璪、项容，其后荆浩、关同、董源、巨然及燕肃、米芾、米友仁为其嫡派。自此绝传者凡两百年，而后有元四大家黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇远接源流。至吾朝沈周、文徵明画能宗之。作家始自李思训、李昭道及王宰、李成、许道宁。其后赵伯驹、赵伯骕及赵士遵、赵子澄皆为正传。至南宋则有马远、夏圭，刘松年、李唐，亦其嫡派。至吾朝戴进、周臣乃是其传。至于兼逸与作之妙者，则范宽、郭熙、李公麟为之祖，其后王诜、赵令穰、翟院深、赵干、宋道、宋迪与南宋马和之，皆其派也。元则陆广、曹知白、高士安、商琦几近之。若文人学画，须以荆、关、董、巨为宗，如笔力不能到，即以元四大家为宗，虽落第二义，不失为正派也。若南宋画院及吾朝戴进辈，虽有生动，而气韵索然，

非文人所当师也。”

比较董、陈、詹三家说法，其主要论点是相同的，即皆以唐时王维、李思训作为两派开山祖，并持扬王抑李观点。只是在分派的称谓和画家的排列上有所不同。可见，晚明时期将山水画发展分为两派的看法已形成一种共识。其中董其昌不仅明晰地阐述了“南北宗说”的核心内容，而且将南宗与文人画联系起来，在《画旨》中明确指出：“文人之画，自王右丞始，其后董源、巨然、李成、范宽为嫡子。李龙眠、王晋卿、米南宫及虎儿皆从董巨得来。直至元四大家黄子久、王叔明、倪元镇、吴仲圭，皆其正传。吾朝文、沈，则又远接衣钵。若马、夏及李唐、刘松年，又是大李将军之派，非吾曹当学也。”还在许多其他画论中进一步补充和深化了重要论点。从而组建起以南北宗说为核心的、趋于完备的文人画理论体系，因此，他被公认为“南北宗说”的建立者是理所当然的。

2. “南北宗说”的要点

董其昌的“南北宗说”，借用佛教禅宗的南北宗说来剖析山水画史，以南、北两派概括山水画的发展历程。其要点是：

(1)山水画在唐代，已分成王维和李思训两派，历宋、元至明，代有传人，并形成对峙的两大派系。传王维的有董源、巨然、范宽、郭熙、李公麟、王诜、米芾、米友仁、赵孟頫、唐棣、曹知白、朱德润、姚彦卿、黄公望、倪瓒、王蒙、吴镇、沈周、文徵明；传李思训的有李昭道、赵伯驹、赵伯骕、李唐、刘松年、马远、夏圭、戴进、仇英。

(2)南宗是文人画，北宗是行家画。南宗的创作机制是“顿悟”式的感悟性作画，所谓“可一超直入如来也。”笔墨形式以水墨渲淡为主，求简尚意，所谓“南宗则王摩诘始用渲淡，一变勾斫之法。”创作主旨是自娱，所谓“以画为寄，以画为乐。”审美情趣是追求“士气”、“逸品”，所谓“古淡天然”、“绝

去甜俗蹊径"。北宗的创作机制则是"渐悟式"的，注重功力，所谓"积劫方成菩萨"。笔墨形式多青绿重彩，精工求实，所谓"北宗则李思训父子着色山"。创作宗旨是娱人，所谓"刻画细谨，为造物役者。"审美情趣是刚劲豪纵，所谓"有纵横习气"。

(3)"北宗微矣"和"崇南贬北"。董其昌在论述南、北两派历史进程后，得出的结论是"南盛北微"，所谓"亦如六祖之后，马驹、云门、临济儿孙之盛，而北宗微矣。"也明确表露过"崇南贬北"的观点，所谓"若马、夏及李唐、刘松年又是大李将军之派，非吾曹当学也。"(《画旨》)分析仇英短命时亦曰："实父作画时，耳不闻鼓吹、阗骈之声，宛如隔壁钗钏戒，顾其术亦近苦矣。行年五十，方知此一派画，殊不可习。"而南宗视画为"寄"、"乐"手段，作"画中烟云供养"，获满眼"生机"，以陶冶性情，并能长寿。在《画禅室随笔》中声称："画之道，所谓宇宙在乎手者，眼前无非生机，故其人往往多寿。"对南宗褒扬有加。

(4)有关画论

南北宗就还涉及不少艺术理论、美学观念方面的问题，如谈到师古人和师造化关系，认为"画家以古人为师，已是上乘，进此当以天地为师。"论气韵曰："气韵不可学，此生而知之，自然天授。然亦有学得处，读万卷书，行万里路，胸中脱去尘浊，自然丘壑内营，成立鄞鄂，随手写出，皆为山水传神。"他还运用禅宗式的审美心理，提出"禅悦"概念，即追求禅宗那种无为寡欲的境界、淡泊宁静的意境，由"他人之境"历"有我之境"最终达到"无我之境"，所谓"哪吒拆骨还父、拆肉还母，若别无骨肉，说甚空虚，粉碎始露全身。"

3. "南北宗说"的评价

表面看，"南北宗说"是对山水画史的分派理论，用南、北

二宗来概括上千年山水画发展的复杂历程和无数画家创立的繁多画风，似乎失之于简单和片面；而“崇南贬北”的观点又失之于偏激，有门户宗派之嫌，从而轻易得出结论，认为“南北宗说”是从绘画史上捏造了实际并不存在的两个代代承传的绘画宗派，并分道扬镳、一盛一衰的虚假历史过程，并对后世产生了十分恶劣影响。

如果能联系董其昌的其他有关画论，从“南北宗说”的本义和实质进行剖析，就能看到它深刻的内涵和价值，当然也不否认它所存在的缺陷。

(1)“南北分派”之说

董其昌的“南北宗说”，将山水画分为南、北二宗并不是画史上一般含义的分宗列派，而是从哲学观念、艺术风格、美学思想高度概括出来的两大美术思潮或绘画体系。南宗主张顿悟、自娱，注重感性、主观因素；而北宗侧重渐悟、娱人，重视理性、客观因素，这些都是运用哲学观念对艺术本质的分析。南宗善用渲淡和水墨淡彩之法，物象多写意，追求“士气”；而北宗多作勾斫和青绿重彩之法，物象多写实，易露“匠习”，这些又是属艺术风格范畴的剖析。南宗讲“禅悦”意趣、追求虚、淡、幽、雅，崇尚“逸品”画格；而北宗讲工细精巧、重再现，传物象之质、骨和自然之真，这些都体现为审美观念的差异。从绘画发展历史看，作为艺术思潮的两大体系之别是确实存在的，唐代山水画即分李思训青绿重彩和王维水墨渲染两系，五代又出现了荆关北方山水画派系和董巨南方山水画派系，宋代院体画与文人画明显对垒，元明清则分为文人画家和职业画家两大阵营，尽管以南、北二宗概括以上诸现象不甚准确，但也绝非任意杜撰。而且南北分系之说，不仅见于佛教的禅宗，也常用于其他文艺领域。如经学方面，《隋书·儒林传》叙说：“南人简约，得其英华；北学深芜，得其枝叶。”文学方



面，《世说新语》曰："南人学问，精通简要；北人学问，渊综广博。"《文镜秘府》评诗文："司马迁为北宗，贾生为南宗。"戏曲方面有南曲、北调之分，书法中也有南帖北碑之别。概括南、北各自共性，大致上是南简北繁，南轻北重，南从韵，北从骨，南在悟，北在功，若从艺术本质上看颇与绘画的南北宗相一致。诚然，董其昌开列的南北宗画家名单，并不完全准确客观，有的画家行、利兼具，归哪一宗都不合适，如李公麟；有的画家风格近北宗，却归入南宗，如荆浩、关同、李成、范宽、郭熙；有的画家是正宗文人画家却又归入北宗，如赵孟頫。这些确反映了董其昌在认识论上的片面性和简单化。

(2)"文人画"之说

董其昌将南宗画等同于文人画，北宗画划归于非文人画，表明南北宗论的思想核心确实是文人画观念。不仅南宗和北宗的总体特点用文人画标准来概括，象自娱和娱人、士气和习气、淡逸和躁硬，南宗画家之间和北宗画家之间的高下也用文人画标准来评审，如元四家俱为南宗嫡传，但黄、王、吴三家都有纵横气，皆不如倪瓒；遥接衣钵的沈周，"力胜于韵"，亦带纵横习气；而北宗李昭道一派的赵伯驹、伯骕，"精工之极，又有士气，后人仿之者，得其工不能得其雅。"以品评文人画的"士气"和"雅"标准来称赞虽非"文人之画"的二赵。因此，在南北宗说中，董其昌全面地展开了对文人画的创作宗旨，师古人和师造化、笔墨形式、审美情趣、品评标准等方面的论述，勾画出纯正文人画的规范图式，这无疑是对以往文人画理论和实践的一次总结，也达到了他重振文人画的目的。

诚然将文人画等同于南宗山水画，是混淆了两个外延不同的艺术概念，文人画范围大，包括南宗山水画，也含人物、花鸟画，也不排除带有文人画意味的北宗山水画，更不与北宗画呈并列或对立关系。混淆概念就很容易在具体论述中出现混

乱或矛盾。

(3)“崇南贬北”之说

南北宗之说确实存在“崇南贬北”和“北宗微也”的倾向，但这是总体的评价，在具体论述中并非大褒大贬。

首先关于南北宗的关系，董其昌并未将两者对立起来，而是各有所长、相参无碍。在《画禅室随笔》中明确指出：“赵令穰、伯驹、承旨，三家合并，虽妍而不甜；董源、米芾、高克恭，三家合并，虽纵而有法。两家法门，如鸟双翼。”具体评价画家时也多见其长，如在《画禅室随笔》中曰：“宋画至董源、巨然，脱尽廉纤刻画之习。然惟写江南山则相似，若海岸图，必用大李将军。其次，北方盘车骡网，必用李晞古、郭河阳、朱锐。”对北宗画家也无明显的贬抑之意，分析比较中肯，如评诸家擅长时认为：“李思训写海外山，董源写江南山，米元晖写南徐山，李唐写中州山，马远、夏圭写钱塘山，赵吴兴写苕霅山，黄子久写海虞山。”指出他们师法造化，各有来源，画风才自具特色，分析甚为透彻。

至于北宗画风中存在的“廉纤刻画”、“板细”等习气，以及元明以来北宗渐次衰微，这也是客观事实。董其昌从艺术本质上对北宗进行剖析，主要是寻找衰微的症结，而非有意贬低。他对南宗画，虽很推崇“顿悟”、“逸品”，但也清醒地认识到趋于极端所产生的弊病，提出先尽其法，而后舍其法，才能达到真正的顿悟，“士大夫当穷工极研，师友造化。能为摩诘，而后为王洽之泼墨，能为营邱，而后为二米之云山。”一边提倡“一超直入如来地。”一边又认为“岂有舍古法而独创者乎。”既推崇“逸品”，云“画至二米，古今之变，天下之能事毕矣。”又表示“余雅不学米画，恐流为率易。”总之，在评价南北宗时颇有点辩证的观念。

(4)尽善其美与调和矛盾

董其昌的南北宗说，其基本出发点是为了克服“浙派”、“吴派”和伪“逸品”画的弊端，树立尽善尽美的文人画标准，因此，论述中既有许多肯定中带否定、否定中带肯定的辩证观点，又有明显张扬文人画的倾向。这样，一些具体观点相互之间以及与总体倾向之间不可避免地产生矛盾或牴牾。譬如，一方面“崇南贬北”，一方面又是“两家法门如鸟双翼”；一方面崇尚“逸品”，一方面又是“余雅不学米画”；一方面“寄乐于画”，针砭“刻画细谨”，一方面又要“穷工极研”、“虽纵而有法”和“当以神品为宗极”以堵截“无本之学”；一方面要“自成一家、不得随人弃取。”一方面又称“岂有舍古法而独创者乎”；一方面强调“气韵必在生知，转工转远。”一方面又是“不经苦心悬念，未必契真。”一方面提倡“天真幽淡”、“古雅秀润”的水墨山水，一方面又画着“红绿万状”、“全以重色皴染渲晕”的杨升没骨……。他所确立的纯正文人画标准既表现出“障百川而东之，挽狂澜于既倒”的志向和气魄，又成为调和、折衷的产物。实际上当时无论哪位天才画家都是难以做到的。因此，董其昌的“南北宗说”既蕴涵丰富的内容和精深的理论，又存在难以自圆其说的矛盾和明显的偏颇性，它对后世也必然产生正负两方面的影响。

注释：

①明·李开先《闲居集》“昆仑张诗人传”。

②明·唐寅《唐伯虎全集》。

③杨静《明唐伯虎先生寅年谱》第62页。

④明·徐渭《徐文长文集》卷三十“读龙惕书”。

⑤明·宋濂《宋学士全集》。

⑥明·杨慎《丹铅总录》。

⑦、⑮明·董其昌《画禅室随笔》。

⑧明·董其昌《画旨》“题天池石壁图”。

⑨明·王履《华山图册》“序”，上海博物馆藏。

⑩清·孔广陶《岳雪楼书画录》。
⑪明·董其昌《画禅室随笔》卷四。
⑫引自《盛京故宫书画录》。
⑬明·唐志契《绘事微言》。
⑮引自清·陈撰《玉几山房画外录》。见周积寅编《中国画论辑要》"笔墨论"，江苏美术出版社，1985年8月出版。
⑯、⑰明·董其昌《画旨》。
⑱、⑲侯正文辑《傅山论书画》。
⑳、㉛明·徐渭《徐文长文集》卷二十一。
㉑、㉒、㉓明·王阳明《传习录》卷一。
㉔、㉕明·徐渭《徐文长文集》卷十七。
㉖、㉚明·徐渭《徐文长佚草》卷二"金刚经跋"。
㉗明·徐渭《青藤山人路史》卷下。
㉘明·徐渭《徐渭集·补编》，中华书局版。
㉙明·徐渭《徐文长文集》卷十六"与两画史诗"。
㉜、㊴明·徐渭《徐文长文集》卷十一。
㉝明·徐渭《徐文长文集》卷二十。
㉞明·徐渭《徐文长文集》卷六。
㉟明·徐渭《徐文长佚稿》卷七。
㊱明·徐渭《徐文长文集》卷五"写竹赠李长公歌"。
㊲明·徐渭《徐文长文集》卷五。
㊳明·徐渭《云烟之兴图卷》自题诗，北京故宫博物院藏。
㊵清·方濬颐《梦园书画录》卷十二"跋画为沈文泉"。
㊶明·徐渭《徐文长文集》卷十六"答张翰撰-阳和"。
㊷明·徐渭《徐文长文集》卷十一"题画梅二首"
㊸明·徐渭《徐文长佚草》卷二。

薛永年
杜　娟　著

中国绘画断代史丛书

清代绘画史

人民美术出版社

中国绘画断代史丛书



清代绘画史

薛永年 杜娟 著

人民美術出版社

清代是中国境内少数民族之一满族建立的全国政权，也是中国历史上最后一个封建王朝。这个历史时代的绘画，虽然上承明代取得的成就而继续发展，但是由于入主中原的满族统治者对传统积累的重视，市民文化思潮和市民审美意识在生产恢复后的增长，以及西方文化在鸦片战争前后由微到巨的传入，因而形成了几个不同于前代的重要特征。

第一个特征是综合性，是集传统之大成的潮流成为区别明代绘画的主要特点。清代绘画之重视继承传统和总其大成，成了比明代更为普遍的现象。具体表现有三，其一普遍以在作品中题写仿古为荣，即使超越了前贤，也仍然自称临仿。其二，对待传统中的不同流派，兼收并蓄。其三，绘画著述中亦流行一种综汇历代有关成果的体裁。究其原因不外三者。首先，中国画经历几千年的发展，积累了极为丰富也极为宝贵的经验，形成了相对稳定的审美方式与多种多样近乎完善的艺术语言。倘不临习研究，便不得门径，更无从知其奥妙，只了解一家一派，一种风格形式，又难于融会贯通，进而自抒机杼。其次，清代是少数民族入主中原建立的王朝，统治者在入关之初实行的蔑视汉文化传统与习俗的政策，曾激起强烈反抗，终于认识到，只有作为以汉族为主体的全国各民族

文化传统的代表，才利于巩固统治，只有在本身的统治下实现集古之大成，才能体现文治的功业。再者，经过千百年来的历史发展，中国绘画的一些品种一些风格流派已在不同意义上走过了它的高峰，企图在前人奠定的基础上加以超越，也只能在题材、体裁、样式的局限中，用集大成的手段去探索前人所无却又不偏离传统审美方式的艺术语言，进而开掘有别于前人的益发广大或精微的审美趣味。

可以看到，学古人而集大成的以后素，追求无疑在艺术语言和艺术经验的汇通上，沾溉了整个清代画坛。但是，它作为一种创作研究道路，却往往易于重复古人的审美意识。惟其如此，沿着这一条道路行进的画家，如果没有新的审美观念，没有表现独特感受的强烈愿望，集大成便失去了统领与选择而成为粗滥的堆积，成为似乎广大似乎渊渊的一滩死水，在某种意义上助长了只知有古不知有我的崇古泥古之病。清代中期以后出现大批食古不化而陈陈相因的作品，不能说与此无关。

第二个特征是潜变性，即与市民文化相因应的肯于谐俗和独抒个性的绘画成为画坛一股不断发展的潜流。自明代中叶资本主义萌芽生产方式在江南出现，市民文化即随之兴起，入清之后，随着生产的恢复发展，市民阶层的扩大，美术商品化的加剧，在民间版画、年画和一些行家画领域，谐俗绘画也象世俗文学一样出现了前所未有的兴盛。这种谐俗绘画虽也不免受到传统思想文化的影响，但从总体上，却不受传统审美规范的束缚，不受封建理念的局限，能在一定程度上表现市井小民的理想与愿望，描绘生动活泼的世态人情，反映了思想解放的要求和自由创造精神的觉醒。

与此同时，文人画中独抒个性一微也比晚明壮大了。这一派画家，或因为官清廉反遭罢免的牢骚不平，或因民胞物



与痛感社会不公的一腔正气，或因面对列强向鼎清廷腐败而郁积的无穷忧患，不同程度地接受了个性解放的思潮，于是更主动地选择传统，更大胆地变化创新，一切以表达真情实感为依归，从而以不乏新理异态的形式，或狂放，或奇崛，或古拙地表达独立不倚的个性和不为恶劣环境所屈服的自由精神。

与明代相比，清代独抒个性派文人画的一个突出特点是肯于谐俗，是与世俗审美意识的联系更为显著。但无论谐俗绘画，还是个性派绘画，二者都没有与传统截然分开，而是在俗对雅的渗化中潜进，于是也就形成了清代绘画中的雅俗合流现象。当时，符合封建规范的品格与好尚被视为雅，带有工商意识或市民趣味被称为俗。明末清初以来，不但在民间画中出现了俗中带雅的现象，而且在文人画中出现了雅中带俗的趋向。其后，则雅的成分渐减，俗的成分日增，但这种由雅入俗的现象一直处于缓慢的渐变中，即使在辛亥革命前后，也还没有彻底摆脱雅人高致。

第三个特征是跨越性，即对形成于不同历史时空的西方美术从有限的吸收到更多的效法。这不仅为近代中国传统绘画引进西方写实主义开了生面，也为西方的油画等画种在中华大地的发展打下基础。在清代以前，中国传统绘画在宋代达到了古典写实的高峰，虽不是复制自然，但在表达理想境界的同时注意“应物象形”。自元代以来，又在中国书法的影响下向“写意”发展，发展到清代，写意画更加崇写而轻描，略形而重意，不满足于以笔墨状物，而强调用笔墨传情，甚至为表达性情或感受的淋漓尽致而不拘形似与否。这种绘画全然不象西方写实绘画一样地忠实描绘自然，而是要以画家对自然生成变化规律的理解再造一个有秩序有活力有感情的第二自然。它无疑在表达画家的内心世界上开拓了新的前景，

但就再现客体世界而言却丢失了宋代的古典写实传统。

正是在这种情况下，通过来华传教士的传播西方古典写实绘画引起了中国朝野的注意。尽管人们褒贬不一，但无不看到，这种绘画不重笔墨而重形似，既讲求明暗，又在空间表现上产生似乎逼真的视觉幻象，所谓“其阴阳远近，不差锱黍，所画人物屋树，皆有日影。”“布景由阔而狭，以三角量之，画宫室于墙壁，几令人欲走近。”它恰恰可以用来矫正写意画再现客体能力薄弱的弊端，加以一些传教士兼长绘画，而且能按西方古典写实观念以中国工具材料进行创作，于是便被宫廷任用，并且由皇帝不断提出使其画法更为中国化的意见，终于形成了一种中国画里的西洋画风。这种画风带有折衷倾向，既强调笔法线条，又借助明暗表现了体面，既运用着空白，又靠焦点透视表现了空间感，开始主要流行于宫廷，稍后在民间年画中和部分职业画家作品中也受到影响。不过在鸦片战争之前，文人士大夫多数认为这种画没有“士气”，“虽工亦匠”，大体采取拒斥的态度。五口通商之后，人们才改变了不重视西洋画的观念。不但在传统绘画中融合西法的现象颇有发展，西且因天主教画馆的开设，贸易画的兴盛和留学生的派遣，中国出现了第一批擅长西画的画家，这种新情况的出现，除去人们眼界打开的原因之外，还在于国势衰微列强问鼎导数了向西方寻求真理包括绘画发展方向的趋向。戊戌变法领袖康有为在批判文人写意画的同时，便倡导“专精体物”不轻形似的院体画，提出“合中西而为画学新纪元”的主张，在相当程度上影响了近代中国绘画的发展。

第一章 清代初期的绘画

概 况

自清朝建成至康熙，是清代绘画发展的前期。这一时期的山水画、花鸟画和人物画都直承晚明的余绪而向前发展，名家的涌现和流派的纷呈，使这一时期的绘画倍加引人瞩目。

这一时期的画家，大多出生于明代，甚至在明末已开始了艺术活动。他们所处的历史环境是始而明室衰微，明清易代，满汉矛盾上升；继之生产恢复，清承明制，社会稳定，各安其业。

由于朝代的更替，这一时期的宫廷绘画机构尚未建成，只有少数宫廷画家供奉内廷，画风也仍沿袭明代院体，直至王翚奉诏主绘《康熙南巡图》后，宫廷绘画才有了发展，作风也趋于文人化了。

这时的民间职业画家，也承袭晚明风气，活动于往日经济繁华文化昌盛的地区，人物画多在唐寅、仇英、陈洪绶画风的笼罩之下，肖像画则流行波臣派，山水花鸟多仿古之作。

文人画家在清初画坛的因革承变中，发挥了十分重要的作用。尽管这时的文人画家有出仕新朝与退隐林下之别，也有宫廷化与职业化之异，但就文化取向而言，则不外集古大成与独抒个性两种。

以“四王”为代表的一种，特别是王时敏与王原祁，主要继承了晚明董其昌为纯化文人画而梳理过的文人画传统，重视师古人胜于师造化，重视寄乐于画胜于发抒个性，重视笔墨胜于形象，致力于学习古人，以便“集其大成而自抒机杼”，

表现一种平静安闲宽泛而清贵的精神境界。这一派最终成为官方接受的正统派。

以“四僧”为代表的一种，尤其是石涛和八大山人，主要继承了明后期徐渭以来不拘古法独抒个性的文人画传统，不受前贤牢笼而师法造化，重视笔墨也重视不似之似的形象，以抒发内心的强烈感受和个性的独特，造成了极强的艺术感染力，呼应了市民文化思潮，影响了清中期的非正统派的绘画。

清初的画学著述，就画论而言恰恰反映了上述的不同文化取向，就画史、画法及鉴藏著录而言，则初步呈现了集前人之大成的端倪。

第一节：四王吴恽与正统派

在流派纷呈的清初画坛上，有六位画家上承晚明董其昌梳理的文人画传统，被世人称为“清初六大家”或“四王吴恽”，这就是王时敏、王鉴、王原祁、王翚、吴历和恽寿平。他们的山水画被称为“山水正宗”，而花鸟画被称为“写生正派”，亦即正统派，代表了当时的主流画风，以其极具声势的影响力左右了有清一代的绘画风尚。

“画中九友”与江左二王：

还在明朝末年，王时敏和王鉴已擅名于时。他们的同乡、明末清初的著名诗人吴伟业，在一首名为《画中九友歌》的诗中，盛赞了活跃于晚明江南一带的九位文人画家。在“画中九友”中，除了大名鼎鼎的董其昌，就有王时敏和王鉴。

王时敏（1592——1680年），字逊之，号烟客，晚号西



庐老人。王鉴（1598——1677年），字玄照，号湘碧，又号染香庵主。二人都是江苏太仓人，太仓位于长江下游左部地区，这一带自东晋时起就被称作“江左”，因此王时敏和王鉴有“江左二王”之称。

江左二王无论出身、经历还是艺术思想、山水画风均有许多相近之处。他们都出身于世家望族，是明代位居高官的著名文人之后。王时敏的祖父王锡爵曾任万历朝的首辅（相当于宰相），父亲亦是翰林，他自己因祖荫做过一段时间的太常寺奉常，人称其为“王奉常”。王鉴的祖父（一说曾祖）是明代负有盛名的文坛领袖王世贞，万历时官至南京刑部尚书，父亲是进士，王鉴亦中过举人，并以祖荫出任广西廉州太守，人称“王廉州”。两人的家庭亦富于收藏，先世往来者不乏著名画家，因此，二王自幼便在诗文书画气氛浓郁的环境中耳濡目染，培养了浓烈的绘画兴趣以及深厚的文化素养。虽然，他们曾一度“学而优则仕”，但都仕途不顺，在明亡之前或辞官归里，或被罢官，入清后均隐居不仕，最终成为“独善其身”、全身心地浸淫在书画艺术中的文人画家。

“画中九友”之一的董其昌，是晚明画坛上一位极其重要的人物，堪称文人画的一代宗师和精神领袖，他所倡导的“南北宗论”建构了以南宗文人山水画为绘画最高境界的理想模式，对晚明及整个清代绘画产生了巨大的影响，而这一理论在明末清初最直接的传承者，就是在理论与实践中都身体力行的王时敏和王鉴。

二人都曾直接受教于董其昌，王时敏受益尤多。其祖父王锡爵是董其昌仕途上的良师益友，因此，王时敏学画之际，王锡爵便请董其昌亲自指授，董氏曾为王时敏做临古画稿，并加以文字说明。王鉴也曾专程去松江拜访董其昌，一同观摩古人名迹，成为忘年之交。有了这层特殊的师友关系，江左

二王自然在画学思想和创作方法上受到董其昌的深刻影响。

董其昌对文人山水画最重要的贡献，在于他进一步提纯了绘画语言，也就是说把中国画的笔墨语言从绘画的综合因素中（诸如丘壑、诗意等）分离出来，成为绘画的重要目的，而不再仅仅是描绘丘壑的手段。其结果是使得笔墨程式本身成为了融入个性感情的审美客体，使“玩弄”笔墨成为可能。那么如何能够具有精妙绝伦的笔墨技巧与趣味，如何才能建立具有抽象形式美感的画面结构？董其昌提出了他认为最佳的方案，这就是首先从师承古人的作品入手，在熟练地掌握古代大师的笔墨与图式的基础上，进而以秩序化的图象程式的重新组合为媒介，以充满个性化的笔墨提作洗发出个人的情味，最终化古为我，也就是所谓的“集其大成，自出机杼”。

江左二王可以说是矢志不逾地继承了董其昌的画学理论与实践，在师法古人和追求笔墨情趣上达到了新的境界，成为艺术上集古人大成的一代大家。

王时敏对古人的师承不遗余力，精研宋元大家及其名迹，但他用力最著的还是黄公望，可谓倾心竭力地手追心摹，几十年不懈，因而也收获甚多。他曾亲自选择了认为“法至气备”的古人画迹二十四幅，临摹为缩本，装裱成册，无论走到哪里，都携带在身边，以供随时模写。如此，王时敏的摹古功力十分深厚，并能融合古人的笔墨技巧，形成自己的面貌。王时敏的早年作品仿黄公望而颇有董其昌笔意，中年开始形成个人面目，愈到晚年，画风日益成熟，形成了苍润古澹、松灵秀雅的风貌。

《等赠菊作山水图》轴（图1）（藏南京博物院）是王时敏晚年为酬答友人赠菊而精心制作的作品。画中层峦叠翠，烟云浮动，草木葱茏，屋舍隐现，一派苍莽雄浑秀逸灵动气象。此画的构图与笔法都表现出作者脱胎于黄公望的一种常见面



图1　王时敏　《答赠菊作山水图》　轴　纸本　水墨　纵128.2厘米　横57.1厘米　南京博物院藏



图2　王鉴《仿宋元山水册》之四《仿黄鹤山樵》　纸本　设色　纵55.2厘米　横35.2厘米　上海博物馆藏



貌，布局于繁密中见清疏、平稳中求变化；笔墨圆厚秀逸，用笔讲究有序而规整，山体多用披麻皴，并参以变化的横点；用墨注重干湿浓淡润涩的对比统一，而尤其丰富了干笔皴擦的技法，因此虽仿黄公望笔意，却不失自家的笔墨神韵。画幅上端有王鉴题识："画得子久三昧，前惟董文敏，近独奉常烟客翁此帧，乃为得意之作，以含素法眼故特赠之，真不负此笔墨矣。"一语道出了此画的渊源有自与笔墨魅力。

王鉴常见的山水面貌主要取法董源、巨然，并略参王蒙细密的笔法。在对古人的师承上他要比王时敏宽泛得多，既着力临仿宋元诸家的水墨或浅绛山水，也刻意宗法唐宋人的青绿重色山水，作品面貌较为丰富多样，画法亦更显精能。《仿宋元山水》册（上海博物馆藏）作于65岁，共有12开，是其分别临仿倪瓒、吴镇、王蒙、黄公望、董源、巨然、赵千里、陈惟允、赵孟頫、董其昌等人的作品，画风或简淡、或缜密、或苍浑、或清逸、或古雅、或沉雄，颇能传达各家不同的风韵。其中《仿黄鹤山樵》（图2）一页，为浅绛设色，无论在构图上还是笔法上都极力捕捉和还原王蒙特有的神韵，繁密的构图，近景平顶的松树，细密的牛毛皴法等等，无不昭示着从王蒙那里提炼出来的山水图式与笔墨程式。中年以后，王鉴在离合宋元的基础上，形成了笔法遒美、墨韵润泽，气格清苍的自家体貌。特别是到晚年，他主要继承发展了董巨一体，作于70岁的《夏日山居图》轴、71岁的《仿梅道人山水》轴体现了他晚年达到的境界，即丘壑深邃而不碎，树木丛郁而不繁，用笔凝重而不板，落墨淹润而不薄，风格沉雄古逸，力厚思沉。

江左二王不惟在艺术上取得了令后人景仰的成就，而且还都是不遗余力奖掖后学的师长。他们培养提携的后学很多，其中最著名就是王原祁和王翚。

王原祁与娄东派

清初"四王"中的江左二王属于正统派第一代画家，王原祁与王翚则是前二王的晚辈与学生，属于第二代画家。

王原祁（1642——1715年），字茂京，号麓台，王时敏之孙。他的艺术直接渊源于祖父王时敏。相传王原祁少年时曾偶作一幅山水小画，贴在书房的墙壁上，王时敏一见之下竟误以为自己所作。得知是王原祁所画之后，十分惊讶，遂断言"是子业必出我右。"从此，一有闲暇便给他讲解"六法"的要领，古今绘画的异同，悉心加以指点，还亲手绘制《仿自李成以下宋元名家山水》册供他摹习。在祖父的影响下，王原祁的山水自然以摹古入手，透过董其昌旁及宋元各家，而尤醉心于黄公望，曾自言："余弱冠时，得闻先赠公大父训，迄今50余年矣。所学者大痴也，所传者大痴也，华亭血脉，金针微度，在此而已。"

王时敏虽然自己入清后做了遗民，但他鼓励子孙入仕新朝。王原祁早在15岁就考中秀才，28岁中举人，次年连中进士。仕途上也一帆风顺，官至户部左侍郎，人称"王司农"。然而在公务之余，并未荒废画笔，而是一直精进不怠，于画法、画理均有深研，终成大家。

在正统派画家中，王原祁属于具有重大影响的仕宦文人画家。他在调任京官后，曾任左中允入直南书房，有了与皇帝接近的机会，其画学知识与画法造诣渐为康熙皇帝所知，很得宠爱。在他59岁时奉命鉴定了内府书画，64岁则奉旨参与主持编辑百科辞典式的中国书画类书《佩文斋书画谱》，70岁又奉命主持绘制庆祝康熙60大寿的《万寿盛典图》；同时，其官职也升至户部左侍郎、翰林院掌院学士、经筵讲官，成为



一名地位显赫的文学侍从之臣。王原祁以其登峰造极的正统派艺术成就，加上所受皇帝的知遇和官高权重，终于声势煊赫，画名大噪，从学者遍及朝野，其绘画风尚不仅左右了宫廷山水画风，也极大地影响了文人山水画的主潮，形成了肇始于王时敏而以王原祁为旗帜的正统山水画派——娄东派（因太仓东有娄江经过，故人称“娄东派”），其传派主要有黄鼎、王昱、王敬铭、唐岱、盛大士、王学浩、董邦达、张宗苍、钱维城等人，画风多为安闲轻淡，注重笔墨意趣，以黄公望等古人为依归。

与江左二王相比，王原祁在对笔墨与形式的探求上可谓达到了极致。他的早期作品秉承家学，画风松秀略近于王时敏，中期以后逐渐注入自己的观念，在晚年达到成熟的境界。特别是在60岁以后，更加炉火纯青，布置愈发朴茂凝重，笔墨更趋苍劲变幻，追求生拙的趣味，卓然自立于大家之林。

王原祁虽然对南宗各家究心钻研，但他并不一味地照搬照抄古人图式。他曾说：“画在师古又不必泥古，古人之画心花透露，寄于毫端，一家有一家之妙。若执定法，铢两不失，则为刻舟求剑，生趣何在？……分幅命题，区别宋元名迹，不过自抒己见也。”（王原祁《麓台题画稿》）因此，他能超越王时敏“仿某家全是某家，不杂一他笔”的认识，而按照自己对南宗传统、形式结构、笔墨技法的独到见解，在作品中进行既充满个性化又与传统有着某种内在联系的审美境界的表现。因而他的作品虽然极其注重形式美感的塑造，诸如轮廓位置的安排、开合起伏的置换、整体与局部的有机关联等程式化的处理等等，却没有流于形式，反而蕴涵着强烈逼人的精神气质。

王原祁和江左二王一样，直接从古人的作品中提炼出关于树石、山峦、水流、屋舍的图式，在其作品中，丘壑与其说

是山水景象，不如说更接近于几何图形的符号。他通过运笔遣墨，以小块积成大块的方法，将这些形同符号的图式进行组合处理，并且十分讲究画面气势的开合、起伏，形状的斜正、宾主、浑碎、隐现，点线之间的疏密、聚散、浓淡、干湿，以及形状、气势与笔墨彼此的穿插渗透、联系映带与呼应转换，最终使画面取得凝重中隐含张力、沉静中颇具动感的完美效果。王原祁的笔墨功力尤其深厚，最为世人赞许。其用笔善取繁中之减，删拔大要，如绵里裹针，似柔实刚，寓雄健于含蓄；用墨则善于积淡为浓，层层皴擦烘染以求清浑，尤擅长干笔皴擦，焦墨醒提，取得了“淡而厚，实而清”的微妙效果。他的山水画成功地表现了一种生拙浑穆给宕深醇的气味，把董其昌倡导的南宗山水画提高到愈苍浑而愈精微、愈随意面愈有法的极高境界。

王原祁的画风体现“集其大成，自出机杼”的特点。他的成熟期作品大多融合黄公望、董其昌于一体，并参以倪瓒或董源、巨然之法，在含浑蓊郁的气象中传达出自己特有的一种大气磅礴的精神气韵。《山中早春图》轴（图3）（藏辽宁省博物馆）作于康熙四十四年（1705年）王原祁64岁之时，代表了他成熟期的山水风貌。作品主要以黄公望筑基，采用其浅绛设色一路的画法；在构图布局上遵循着王原祁一贯注重龙脉开合起伏的“势”的准则，从近景山脚积小块山石为重峦复岭，在平淡天真中追求几分奇险的变化；笔墨上通过浓淡干湿、疏密光涩、苍润拙秀、缓急轻重等对立因素的变化统一，在点、线、面的方圆曲直穿插呼应中达到浑然天成、清朗秀润、含蓄蕴藉、浑厚华滋的完美境界。



图3　王原祁　《山中早春图》轴　纸本　设色　纵100厘米　横44.7厘米　辽宁省博物馆藏



图4　王翚《康熙南巡图》卷之第十一卷　绢本　设色　纵67.8厘米　横2313.3厘米
故宫博物院藏



王翚与虞山派:

王翚(1632——1717年),字石谷,号耕烟散人、乌目山人,江苏常熟人,与黄公望同乡,他是四王中以职业画家身份跻身文人山水画正统派阵营的特异才子。王翚出身于绘画世家,父亲、叔父、祖父、曾祖父都是擅名一时的职业画家,秉承家学,他自幼便显露出绘画方面的天赋。十六岁正式拜同乡画家张珂为师学习山水,很快就以临仿古画名迹而能乱真名声鹊起。

顺治八年(1651年),王鉴到虞山(常熟的别名)做客,见到王翚画的一把山水扇面,极为欣赏,王翚因此被引荐给王鉴,当即收为弟子,这一年王翚20岁。王鉴先是让王翚学习书法,后来把王翚接到太仓家中亲自指教。大约一年以后,王鉴要远游北京,遂把王 介绍给王时敏,已是60多岁的王时敏一见王翚的画,大为惊讶,竟然表示:"此烟客师也,乃师烟客也?"于是在自己的乡间别墅"西田"中,将家藏的古代画迹供王翚研习临摹,亦不时携其出游,并广为引荐给知名的收藏家,王翚得以观摩和临仿了无数的古今大家的名迹秘本,眼界大开。由于王鉴和王时敏两位先辈的悉心指导与多方引荐宣传,加上王翚自己的勤奋努力,在集古人大成并师法大自然中他的画艺获得了突飞猛进的发展,名声日盛,渐自成家。王时敏给予他极高的评价:"罗古人于尺幅,萃众美于笔下者,五百年来从未之见,惟吾石谷一人而已。"

康熙三十年(1691年),王翚的学生兼同乡、时任兵部左侍郎的宋骏业,奉命主持大型主题性绘画《康熙南巡图》的绘制,特意举荐老师王翚来京担任主笔。60岁的王翚应诏北上,带着弟子杨晋一同赴京,为多达12卷的《康熙南巡图》(图4)(故宫博物院藏)起稿,前后历时六年才完成使命。王

翚卓越的绘画才能不但“深得上旨”，而且得到皇太子胤礽赐题“山水清晖”四字，王翚遂自号“清晖主人”。回到家乡后，由于此番京城的际遇，其影响更加广泛，画名如日中天，被誉为“画圣”，成为名满天下的正统派大家，追随者众多，如杨晋、王畴、王玖、蔡远、胡节、蔡嘉、李世倬、宋骏业、释上睿等人，形成了以王石谷为依归的“虞山派”山水流派，画风大多甜熟朗润，师承石谷衣钵，没有新的突破。

由于出身与经历、见识的区别，身为职业画家的王翚与作为文人画家的王时敏、王原祁祖孙师古不出“南宗”范围不同，他亦对“北宗”大家多有所学，广泛涉猎了唐五代宋元以来的古人画迹，在这点上与王鉴有某种相似之处。如果说娄东派更多地继承了元人或南宗文人画以抽象的书法用笔与气韵取胜的传统，那么，王翚又同时借鉴了宋人以及某些所谓北宗画家注重表现“可望、可游、可居”的丘壑形象的传统，将笔墨的精能与丘壑的真实生动同时并举，融为一体，从中正凝结着他对集古人之大成的独特认识：“以元人笔墨，运宋人丘壑，而泽以唐人气韵，乃为大成。”因此王翚的山水画可谓是夺抉造化之神髓，重开古人自生面。作品面貌也因而比其他三王更富于变化。

从30岁至60岁左右是王翚艺术处于巅峰的时期，作品数量最多，质量也最高。晚年作品也许因名气太盛而供不应求，多有草率、刻露之作，或为代笔，亦未可知。代表作《溪山红树图轴》（台北故宫博物院藏）创作于39岁，画法主要来自王蒙，但其用笔、措思已出王蒙规格之外。其中更精彩的是将王蒙《秋山草堂图》的天然秀润、《夏山图》的郁密沉古和《关山萧寺图》的离披潇洒融为一图，抉其精华，变化出新，形成颇具个性的风貌。《仿李营丘古木奇峰图》轴（图5）（南京博物院藏）是王翚晚年的代表作，画于72岁。虽名为“仿”宋



图5　王翚《仿李营丘古木奇峰图》轴　纸本　设色　纵124.6厘米　横42厘米　南京博物院藏

人李成，实际上综合了包括李成、赵大年乃至唐寅等人的画法，以工致秀润的笔墨营造出一幅可居可游的生动自然的山水景象。远处峰峦雄奇，危岩峻险，中景丛林茂密，烟雾薄笼，屋影绰约，山谷间一条小溪逶迤盘曲，流向近景，两岸树木林立，近处小桥横跨，桥头一位高士正骑驴欲过，一携琴童子随后伴行。整幅画面既讲究结构的严整与笔墨的丰富细腻，也关注细节的精心刻画和丘壑的盎然生机。虽然王翚被一些评论者批评用笔熟练而欠含蓄，用墨细润而欠深厚，但也许正因为如此，他的作品才具有了雅俗共赏的特点。

恽寿平与常州派：

恽寿平与王翚是极要好的朋友，原本也以画山水为主，清人张庚《国朝画征录》中说是因为见到王翚的山水画后，认为自己无法超过石谷而又耻作第二，于是改学花卉，成为了写生正派的花鸟画大家。实际上，恽寿平的山水画以古人筑基，亦十分精到，终其一生没有停止过山水画创作，成就不让清初名家，只是因为他的没骨花卉更为出名，所以后人多知道他的花卉而忽略了他的山水。

恽寿平（1633——1690年），初名格，字寿平，后以字行，改字正叔，号南田，别号白云外史、云溪外史，武进（今江苏常州）人。其曾祖与王鉴祖父王世贞交契，其伯父亦与王时敏祖父王锡爵为友，他的一生充满了传奇色彩。幼年时，跟从父亲读书，明亡后随其父兄流亡福建、广州等地，参与抗清复明的活动，在一次战斗中，年仅15岁的恽寿平与父兄失散，被俘后又由清浙闽总督陈锦收为养子，后来经过戏剧性的曲折过程，与父亲在杭州灵隐寺团聚。这一经历还被王时敏的第五子戏剧家王抃改编成杂剧《鹫峰缘》加以上演。

恽寿平的伯父恽向，是明末清初的文人画家，恽寿平跟他学过3年的山水。24岁时，恽寿平与王翚相识，自此二人经常一起出游，一同观摩古人画迹，一同切磋画艺，成为终生的好友。入清后，恽寿平以卖画为生，生活清寒，晚年才在家乡安居下来，筑室“瓯香馆”，去世时由于家贫，家人无力筹办丧事，还是王翚为之操办。

恽寿平早年的创作主要是山水画，受伯父的影响，师法元人，画风与王翚有接近之处。后虽改习花卉，但并未放弃山水创作，多方师承宋元名家，特别是倪瓒、二米等人之长，40以后山水画进入成熟阶段，形成了萧疏冷逸、空灵清旷的风貌。《高岩乔木图》轴（图6）（故宫博物院藏）作于42岁，画高山巍峨，树木苍古，景致清旷苍郁，笔墨率劲秀逸，是其少见的巨幅大作。

恽寿平的没骨画法是否受到同乡明初宫廷花鸟画名家孙隆的影响，现已不得而知。根据恽寿平自述，他的没骨花卉画主要是受到北宋徐崇嗣的影响，但这种影响也只是来自文献记载的启发，因为早已没有徐氏的真迹流传于世。当时明末以来流行画坛的勾花点叶的小写意画法时见貌似潇洒而趋于空泛，勾勒填色的工笔重彩也时见工整精能而不善摄情，恽寿平对此感到不满，进而认为黄筌的工笔重彩过于工丽，赵昌的写生未脱刻画，徐熙则没有画迹流传下来以供借鉴，只有没骨画法工而不拘，细而不刻，因此经常与一些志同道合的朋友研讨探求，斟酌古今，参之造化，以为损益，最终开创出一洗时习、独具生面的没骨写生新风。

这种“没骨”画法，不采用墨笔勾勒轮廓的传统技法，而是以色彩直接渲染，或工细入微、疏淡精匀，或粉笔带脂，点染并用，极力摹写，必得其活色生香而后已。恽寿平认为作画“惟能极似，乃称与花传神。”因此以极似求不似，摆脱了



图6　恽寿平《高岩乔木图》轴　纸本设色　纵217.3厘米　横97.2厘米　故宫博物院藏



图7 恽寿平《设色花卉》册之二《碧桃》 绢本 设色 纵29.2厘米 横22.2厘米
上海博物馆藏

一般文人画家不太重视形似的弊端，达到妙极自然的境界。其花卉画的题材既有名花异卉珍果，也有野草野花菜蔬，无论一花一石一草一木，大都寄托着作者理想化的生活意趣和思想感情。他的作品最为人称道的不仅是没骨写生的画法，更有艺术家精心幻化出的“清如水碧，洁如霜露”、不食人间烟火、如“天仙化人”般理想化的审美境界。《设色花卉册》（上海博物馆藏）共8开，画碧桃、紫牡丹、豆花、樱桃、牵牛、秋海棠、菊花、腊梅等花卉，其中《碧桃》（图7）一页，取树梢一枝，画粉红复瓣，嫩绿枝叶，正是以作者独创的没骨画法写生，花朵纯以粉笔带脂用颜色染成，叶脉枝干则又稍加点勾，设色洁净淡雅，姿态曼妙生动，格调出尘超凡，无一丝世俗之气和脂粉华靡之态。此册是恽寿平54岁所作（1686年），为其晚年精品。

恽寿平创造性地恢复和发扬了“没骨”写生花卉的传统，给当时的花鸟画坛注入了新的生机，他的花卉画幽淡秀美，于绚烂中复求平淡天真，体现了董其昌所特别推崇的文人气韵，被清人视为花鸟画的“写生正派”，与“山水正宗”相辉映。恽寿平晚年时已是“无论江南江北，莫不家家南田，户户正叔，遂有常州派之目。”（《国朝画征录》）影响之大派及清代中后期画坛，形成了以恽寿平为代表的花卉画流派——“常州派”。常州派虽以地域命名，但成员并不局限于一地，其中既有和他共同研讨“没骨画法”的朋友如唐炗，也有弟子如马元驭、范廷镇、后裔恽冰等人，受其影响的还有当时的一些仕宦花鸟画名家如邹显吉、蒋廷锡、邹一桂等。

吴历与天主教：

吴历（1632——1718年），本名启历，号渔山，江苏常



熟人。他家的住所，既毗邻天主堂，又相传是孔子弟子言子游的故居，宅内有一口井，人称“言公井”，水色墨黑，因此又自号“墨井道人”。吴历的祖上做过明朝的督察御史，但到他父亲时已家道中落，父亲亦早逝，吴历很早就依赖卖画的收人奉养母亲。康熙元年（1662年），吴历31岁时，他的母亲和妻子相继去世，这对他是一个很沉重的打击，从此便通过游历和诗文书画的创作逃避世俗的烦恼。51岁时，吴历选择了一条特殊的人生之路，加人了天主教会，做了一名修士，教名西满。他曾随传教士到了澳门，本来还想渡海西行欧洲，因故未能成行，于是在澳门居住了几年后，又到了上海，升为司铎，成为一名传教士，在上海嘉定一带传教30年。从这时起到70岁之间，吴历的作品很少，专心于宗教事务。到了晚年，他的画才又多了起来，并形成了自己的面貌。

吴历与王翚同乡、同岁，还是同学，他也是王鉴和王时敏的学生，他的绘画也是从摹古人手，出宋人元，但不泥于古人。在元四家中，他对吴镇、王蒙情有独钟，汲取二人之长，亦注重师法自然，形成了自己的面貌。早期山水画风主要受王鉴的影响，皴擦工细，清润秀丽，以精诣见长。代表作有《江南春图》卷（1667）。中期可能接触到一些西方的绘画作品，画风略受到海西画法的影响，使得他的作品在构图上富有远近之感，风格清疏秀逸。这一时期的代表作有《湖天春色图》轴（上海博物馆藏）（图8），作于康熙十五年（1676年），吴历45岁之时。此图是送给一位天主教徒的，仿赵大年笔法。画面上远山青淡，湖水澄静，垂柳初绿，春草如茵，禽鸟飞翔栖止于树梢水渚之间，一派江南水乡清丽宜人的湖天春色。构图取平远布局，近、中、远景三处的柳树渐远渐小，景深感很强，用笔细丽，设色以汁绿为基调，山水景色极富真实生动之感，略略透露出参用西法的大胆尝试。吴历晚年的作品又



图8　吴历《湖天春色图》轴　纸本　设色　纵123.5厘米　横62.5厘米
　　上海博物馆藏



复归传统，艺术上更加炉火纯青，他特别致力于王蒙、吴镇的规范、笔墨更趋苍劲凝练，用笔沉着谨严，用墨善用重墨、积墨，形成了深醇沉郁、浑重拙朴的画风。传世作品有作于71岁的《静深秋晓图轴》（南京博物院藏）、作于75岁的《横山晴霭图》卷（台北故宫博物院藏）等。吴历还善于画竹石，取法吴镇，亦具自己的特色。

第二节：四僧对正统画风的疏离

四僧是指清初四位出家为僧的画家弘仁、髡残、八大山人和石涛，他们都是由明入清的遗民画家。明清易代的“天崩地析”之变，在当时的封建士大夫中造成了一批遗民，他们怀着孤臣孽子之心在政治上不与新王朝合作而仍然忠于旧王朝，有的奋起抗争，也有的遗世独立。四僧的绘画无不带有深挚的情感色彩，并且或曲折隐晦或淋漓尽致的反映了各自的遗民意识，加上作品所具有的强烈个性化特征，都与当时占据主流地位的正统派画风大相异趣，构成了画坛上一道流光溢彩、亮丽眩目的别样风景。

弘仁与新安派：

弘仁（1610——1664年）是安徽歙县桃源坞人，本名江韬，字六奇；出家为僧后，法名弘仁，字无智，号渐江、梅花老衲。他是四僧中最年长者，也是四僧中最彻底的遁世者。

明亡前，弘仁过着简朴的读书作画的生活，已考取了秀才。父亲早亡，家境清贫，事母至孝，以孝名闻名乡里。母亲去世后，无意婚娶。明亡那年他已经35岁，在清军攻陷歙县

后，弘仁随老师汪无涯一起奔往福建，依附于南明隆武政权。清兵入闽后，隆武政权灭亡，弘仁遂遁入武夷山中，不作新朝臣民，出家当了和尚。出家后，挂瓢曳杖，芒鞋羁旅，远离世事纷争，与画作伴，俨然“不食人间烟火”的世外高人。后来返回家乡，时而出游南京、芜湖、宣城等地，往来于黄山白岳（齐云山）古寺之间，沉浸在绘画艺术的精神世界中。

弘仁的山水画作品大量地以家乡附近的黄山和齐云山为母题，在自然景象中淘养，他把山水实境升华为似乎与现实绝缘的理想中的境象，呈现给观众的是已经被艺术幻化后的画家心目中的“世外山”。然而，弘仁山水画境依然曲折地反映了他的遗民意识，在那些了无尘坌、宁静肃穆、人迹罕至的高度净化了的山水世界中，隐晦地透露出希冀摆脱异族统治的审美理想。

在同时代画家中，弘仁曾师从孙无修和肖云从。进而上溯宋元。在古代大家中，倪瓒对弘仁的影响最大，这也许与两人的心境相近不无关系。与此同时，他也受到大自然的滋养，同时人即指出他的山水画“入武夷而一变，归黄山而益奇。”弘仁山水画的构图洗练简逸，笔墨凝练明快，善用折带皴和干笔渴墨，意境静穆幽寂、冷峻超然，无不带有倪瓒画风的痕迹，但不同之处也是很明显的。弘仁的山水布局要比倪瓒来得丰满，其中注入了宋人的开阔雄奇；山石结构夸张整理为几何形状，使画面带有很强的形式感和装饰性；在意境的渲染上少了倪瓒的荒疏而多了几分清新之感。

他的代表作品有《黄海松石图》轴（上海博物馆藏），《陶庵图》轴（故宫博物院藏），《黄山始信峰图》轴（广州市美术馆藏），《疏泉洗砚图》卷（上海博物馆藏）等。《雨余柳色图》轴（上海博物馆藏）（图9）作于47岁，是弘仁山水画的典型面貌。作品采取倪瓒喜用的近坡树石、中景湖水、远景山峦



图9　弘仁《雨余柳色图》轴　纸本　墨笔　纵84.4厘米　横45.3厘米
上海博物馆藏



图10　查士标《执杖探幽图》轴　纸本　水墨
纵106厘米　横28厘米　南京博物馆藏



的三段式构图，但措景更显丰富多姿；山石体貌呈几何形状，富有装饰意趣；用笔方折，以精细松灵之笔徐徐写出，略加干笔淡墨皴擦；描写暮春时节的雨后山川，柳树色新，水波不惊，屋舍闲置，板桥无人，一派山静日长、幽谧空旷、清新纯净的尘外世界。

弘仁的艺术与人品孤标高致，在当时就十分受人推崇。过去江南的收藏家们以藏品中有无倪云林画迹定雅俗，到了清初，人们已开始用是否收藏有弘仁的作品来判断收藏者的雅俗了，由此可见弘仁在江南的影响。当时安徽歙县、休宁一带师学弘仁的人很多，诸如江注、姚宋、郑旼、祝昌等人，大多追随弘仁，宗法倪、黄，笔墨简淡，善用焦墨枯毫，多写江山实境，注重丘壑位置，常以抽象的接近几何形体的方折形态勾画简洁朴素的丘壑形象，构图稳定，以虚代实，境界开阔迷离、幽僻冷寂，形成了以弘仁为首的山水画派——新安派（安徽歙县、休宁一带古称徽州，晋唐之间曾置新安郡，又有新安江流经此地，画派因此得名。）。

同时，还有与弘仁画风相似的所谓“新安四家”，即弘仁、查士标（1615——1698年）、孙逸（？——1658年）和汪之瑞（？——1653年）。后三人均是安徽休宁人，他们亦师法倪瓒、黄公望，但又各具特色。查士标字二瞻，号梅壑，山水发端于董其昌而又上溯到二米与倪瓒，笔墨疏简生拙，风神懒散，传达出“寄乐于画”的静谧、安闲、清逸的审美境界。代表作有《执杖探幽图轴》（图10）（南京市博物馆藏）等。孙逸字无逸，号疏林，画学倪、黄及文征明，笔法沉稳工致，境界疏朗宁静，画风秀逸温雅。其清淡瘦硬、形简意足一路的作品近似弘仁风格。汪之瑞字无瑞，号乘槎，师承新安派先驱李永昌，并上溯倪、黄，构景简括洗练，善用干笔中锋焦墨作简淡之景，风格雄峻苍简，比弘仁粗放。

髡残与金陵二溪

与明灭后不得已才出家的弘仁之冷静相比，在明亡前就决然为僧的髡残却是一个无论宗教情感还是世俗感情都极为热烈激昂的遗民画家。

髡残（1612——1673年），俗姓刘，湖广武陵（今湖南常德县）人。在明亡前七年已经出家，法名髡残，字介邱，号石溪，又号白秃、电住道人等。他最初也是苦读经书，准备走科举之路，但更喜欢研读佛书，终致放弃举业，落发为僧，时年27岁。出家后，髡残云游江南各地，清兵南下，曾饱尝避兵之苦。顺治十一年（1654年），髡残来到明朝旧都南京，住在城南大报恩寺，后长期居住于牛首山祖堂幽栖寺。曾出游黄山等地，除修禅外，肆力于绘画创作。

髡残移居南京后，生活态度十分积极，认为和尚也应干一番事业，不能无所事事，其内心深处的遗民意识十分强烈，所交往过从的文化界人士中，相当一部分是著名遗民，如不仕新朝而出家的明朝官员熊开元，大思想家顾炎武，遗民画家张怡等等，也有一些是虽改节事清但有所愧悔的著名文人，如前东林党领袖、大诗人钱谦益，湖广同乡程正揆，书画收藏家周亮工等。髡残性格梗直，为人刚直不阿，他的人品及艺术和佛学上的修养深得朝野名士的钦佩。

同当时大多数人一样，髡残的绘画也从临仿古人人手，在元四家中特别受到王蒙的影响，后来又以元人的体貌学习宋代的巨然，中年以后渐自形成自己鲜明的风格。他绘画艺术的成熟在很大程度上得自于他与程正揆的交往和黄山之游。

黄山之行是髡残一生中很重要的一件事。他大约在顺治十六年（1659年）出游黄山，居住一年有余，深为黄山的奇景所陶醉，在他的《山高水长图》轴（台北故宫博物院藏）中



自题道："余住黄山时，每四序之交，朝夕晴雨之变，各得奇幻之妙，令人难以摹想。此作山高水长图，盖常见天都山里，处处峰插青天，泉挂虹霓，故有是作。至曲细微之奥，岂笔墨所能尽也哉！"通过黄山之游，髡残认识到师法造化所能获得的无限生机，从而跳出古人藩篱，生成个人的风貌。

髡残山水画的个人风格十分鲜明而独特。从取材而言，多以真实的自然景色为基础进行艺术的再创作，其中注入了个人强烈的主观感受。他画黄山，画南京一带的景物，画理想中的生活环境，构图繁复，奥境奇辟，缅邈幽深，引人入胜。笔墨荒率苍厚，善用秃笔渴墨，他一般不用积墨多遍的方法以求深厚蓊郁，也不用淡墨渲染以期造成景象的凄迷，而是更多地使用浓点短线、致密而又松动的用笔表现雄劲、含蓄、苍老、生辣的意趣，风格雄奇磊落，朴茂粗豪。与弘仁荒僻宁静的山水画相比，髡残的作品有着蓬勃的生机。

他的重要作品有《黄山道中图》轴（上海博物馆藏），《《天都溪河图》》（香港虚白斋藏），《报恩寺图》（日本泉屋博物馆藏），《苍翠凌天图》轴（南京博物院藏），《绿树听鹂图》轴（上海博物馆藏）等。《苍翠凌天图》轴（图11）作于顺治十七年（1660年）髡残49岁时。画深秋时分，雨雾迷蒙，山峰巍峨，苍翠凌天，古树森森，松风清吹，飞泉高悬，路随山转，远处楼阁隐现，近处茅屋数间，柴门半掩，一位隐士独自悠然静坐。画中干笔焦墨皴擦醒提与湿笔淡墨勾勒晕染相融合生发，施以浅绛设色，使画面呈现出明快而又浑厚、幽深而又苍茫的万千气象。特别是他的笔法与画中题跋所用的行草书法相贯通一致，随意挥洒，粗服乱头，体现了髡残独具风格的审美意趣。

髡残和程正揆被并称为"金陵二溪"，一为石溪，一为青溪，著名画家龚贤评价二人的山水画为当时逸品的杰出代表。



图11 髡残《苍翠凌天图》轴 纸本 设色 纵85厘米 横40.5厘米 南京博物院藏









图12　程正揆　《江山卧游图》卷　纸本　设色　纵26厘米　横305厘米
故宫博物院藏

程正揆（1604——1676年），初名正葵，字端伯，号鞠陵，又号青溪道人。湖广孝感人（今湖北）。少年得志，明朝时官至尚宝司卿。明亡降清，官至工部右侍郎。罢官后，定居南京青溪，与髡残、龚贤、张怡、查士标、程邃等文人画家往还，创作了大量以《江山卧游图》为题的山水画作品。其山水师承董其昌，崇尚元四家，画风既有洒脱纵逸，枯劲简老一路，也有设色精湛、清秀醇厚一路，意境冰肌玉骨、恬静奇幽。如49岁时作的《江山卧游图》卷第25（图12）（故宫博物院藏），即为后者。程正揆还富于收藏，精通画理，髡残与这位丢了官的湖广同乡成为知交，两人经常一起研讨画理，切磋画艺，无疑这对髡残艺术的成熟有所影响。

八大山人对董其昌的承与变：

明末董其昌对清初的影响，不仅包括以复古为更新的四王为代表正统派画家，也包括注重个性与情感表现的以四僧为代表的个性派画家。八大山人的艺术既渊源于董其昌山水画的理论和实践，又突破了董其昌的约束而变化出富有鲜明个性的创新面貌。

八大山人（1626——1705年），江西南昌人，是明太祖朱元璋第16子宁献王朱权的第9世孙，谱名朱统𨨗，他的祖父和父亲都精于诗文绘画。八大山人天资颖异聪慧，八岁能作诗，并且很早就在父亲的指导下学习书法和绘画。明亡前，他的主要精力用于熟读儒家经典，走"学而优则仕"的道路。十六、七岁参加科举，就取得了生员（秀才）资格，可是在19岁时，也正是他在科举之路上扬帆起航之际，却遭遇了历史的巨大变革。明代的覆亡，对于八大山人来说是双重的灾难，一则他的远大前途和理想都粉碎于改朝换代的巨变中，二则



他的明宗室的身份不仅不再是一种荣耀和资本，反而变成了生存的障碍，国破家亦无存。顺治二年（1645年），清军攻下南昌，八大山人隐姓埋名奉母携弟逃到山中避难。顺治五年（1648年），23岁的八大为避祸逃生，出家为僧，法名传綮，字法崛，号刃庵。

八大山人的出家并非象髡残那样出于宗教情绪，而是被迫无奈，因而他内心深处难言的郁闷苦痛只好强行压抑，不能宣泄。虽然他一度潜心钻研佛家经典，试图通过宗教摆脱失去家国的精神痛苦，却没有摆底解脱，内心的矛盾与抑郁最终导致了精神的崩溃。大概在54岁左右八大山人突发狂疾，"初则伏地呜咽，已而仰天大笑，笑已，忽跿跔踊跃，叫号痛哭，或鼓腹高歌，或混舞于市，一日之间，颠态百出。"（陈鼎《留溪外传》）又喜饮酒，常饮后大醉。得病期间，又号个山、驴屋、驴。一日，在门上大书"哑"字，从此不对人交谈一言。喜则笑，醉则哭。后来，疾病渐愈，激烈的情绪也渐趋平静。60岁前后，开始以八大山人为号，晚年正式弃僧还俗，以卖画为生。八大山人坎坷的生活与心历路程，都曲折地反映在他的作品之中，"零碎山川颠倒树，不成图画更伤心"。他的艺术比之常人带有更加强烈的感情色彩和复杂的精神内涵。他的山水画，宗法董其昌，并上溯元季黄公望和倪瓒，所画山水虽笔法近似董其昌，但境界却大相径庭。董其昌的山水主要以古人的图式来结构画面形式，格调秀逸平和、明洁幽雅，八大山人则更多地"因心造境"，画面显得支离破碎，画境枯索冷寂、悲凉伤感，同时在荒寂中又渗透出雄健纵逸之气，反映了他孤愤的心境和冷毅的个性。《仿董北苑山水图》轴（图13）（荣宝斋藏）是八大山人晚年的作品，构图显示了他喜欢追求险怪的特点，江水以对角线的形式贯穿画面中心，左下角是坡岸古木，右上部则是峭壁临江，巨石突兀，山崖



图13　八大山人《仿董北苑山水图》轴　纸本　墨笔　纵114厘米　横51.5厘米　荣宝斋藏



上杂木偃蹇，横倒向江面，十分奇特。笔墨苍劲圆秀，以干笔勾皴为主，墨色强调浓淡虚实干湿的变化，画法虽言仿董源，但明显带有董其昌的特点。画面简洁质朴，意境清冷荒寒，一种耿介孤傲的情绪尽含其中。右上角落款“八大山人”，写法连缀，世人观之，似为“哭之”或“笑之”，颇发人深思。八大山人曾在一首《题自画山水》诗中写道：“墨点无多泪点多，山河仍是旧山河；横流乱石桠杈树，留得文林细揣摩。”透露出画家郁郁难平的苦痛。

在八大山人的绘画中，以花鸟画的成就最高。他继承了明代沈周、陈淳、徐渭以来的文人花鸟写意画风以及林良、吕纪等宫廷花鸟写意画风，特别是徐渭的大写意花鸟画风，形成了个性强烈的风格。他的花鸟画构图险怪空灵，笔法雄放含蓄，墨色淋漓酣畅，极喜用夸张象征的手法给花石鱼鸟赋予人格化特征，形象洗练，表情奇特，寓含一己胸中意绪。《荷石水禽图》轴（图14）（旅顺博物馆藏）构图呈四方形状，几支疏荷或斜倚或高挂，水塘边几块危立的湖石上，站着两只水鸭，一伸脖仰望，一缩颈木立，造形夸张，“白眼向人”。荷叶画法奔放纵逸，墨色浓淡分明，画简而神具，自有一股奇倔不平之气逼人心目，愤世嫉俗之情溢于画外。

《河上花图》卷（图15）（天津市艺术博物馆藏）画于康熙三十六年（1697年）画家72岁之时，是八大山人作品中罕见的磅礴巨制，描写了河上荷花缤纷与河岸树石蕙兰丛聚之景。“出污泥而不染，濯清涟而不妖”的荷花，是八大喜爱的题材，但通常的荷花多为一花片叶，十分简洁，而此幅长卷线条纵横盘错，墨气酣畅淋漓，构图茂密饱满。画卷的前半段以画荷为主，荷花以淡墨勾勒，或含苞待放，或缤纷盛开，洁白不染，清香空灵，隐现于墨叶间；荷叶以阔笔写出，正反转侧，老嫩开合，干湿浓淡，尽情挥洒，或老叶浓烈，或嫩叶



图14　八大山人《荷石水禽图》轴　纸本　水墨
纵114.4厘米　横38.5厘米　旅顺博物馆藏



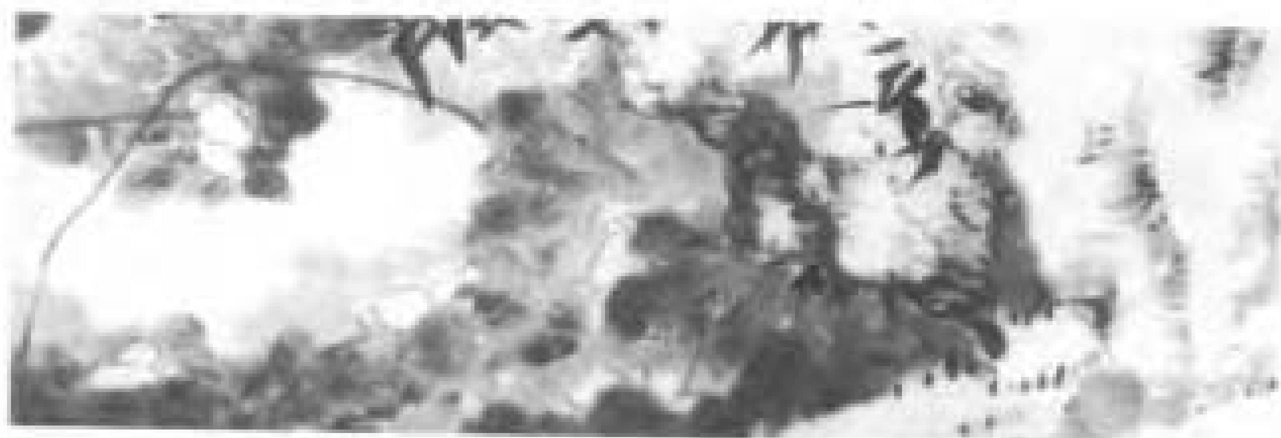




图15　八大山人　《河上花图》　卷　纸本　水墨　纵47厘米　横1292.5厘米
天津市艺术博物馆藏

温润，五色粲然；荷茎则用中锋勾写，用笔圆劲流畅，刚柔相济，或斜或纵，相互穿插，错落有致；淡雅的荷花、大片的荷叶与修长的荷茎组成了层次丰富的点线面结构，使画面空间显得变化多姿，富于韵律。后半段画河岸山石流水和垂柳兰竹，亦干笔枯墨，老笔纷披，纵逸有致，整个画面呈现出一派既生机昂然又迥出尘表的意境。

八大山人的花鸟画对后世的影响十分深远，清代中期的“扬州八怪”、晚清的“海派”以及近代的齐白石、张大千、潘天寿等人，都受到他的熏陶与启迪。

石涛绘画的独抒个性：

与八大山人同为明宗室后裔的石涛，却有着不尽相同的身世遭遇。石涛（1642——1707年），原名朱若极，广西全州人。出家后，法名原济，号石涛，别号有大涤子、清湘老人、苦瓜和尚、瞎尊者等。他出生于明王朝的权力大厦即将崩塌的前夜，三四岁时正值明清鼎革之际，他的父亲靖江王朱亨嘉在广西桂林自称监国，引发了南明小朝廷统治集团内部的权力倾轧，同室操戈，被当时在福建称帝的唐王出兵攻破城池，除石涛外全家人均被押解至福州，囚禁至死。年幼的石涛被王府内官背负出逃，后来为避杀戮，剃发作了和尚。

虽然石涛承受了国破与家亡的悲惨遭遇，但此时的他还只是个年幼的孩子，特别是他的无家可归是明廷内部自相残杀的结果，因此其心灵的创痛似乎没有八大那般铭心刻骨，其遗民意识一度也不像八大那样强烈。在颠沛流离与动荡不安中生存的石涛，更多的是面对现实，形成了无拘无束、特立独行的性格。他对生活充满着热情，直接地体现在他对绘画艺术的热爱与对功名的热切追求上。在石涛中年时期，他曾

希望凭借自己在佛学和绘画上的学识与名望，得到清廷皇帝的赏识并有所重用，从而实现个人的价值与抱负，因此他先后两次在南京和扬州平山堂接驾南巡的康熙皇帝，还北上京城寻求机遇。他的这些举动，明确地表明了其在新的形势下所选择的渴望积极进取的人生态度。现实终究是残酷无情的，石涛最终在京城一无所获而决然南返，于晚年定居扬州，怀着生不逢辰遗世而独立的悲哀，为延续香火而还俗成家，以卖画为生，成为一名全身心投入绘画艺术的职业画家。

石涛"一生好入名山游"，他游历过庐山、黄山等名山大川，先后在武昌、宣城、南京、北京、扬州等地侨居。这些游历生涯开阔了石涛的眼界和心胸，并使他对艺术与自然的关系有着比其他人更为深刻的认识。石涛曾在其《黄山图》的题跋中写道："黄山是我师，我是黄山友，心期万类中，黄山无不有。"表达了他的艺术师法造化的自觉意识。

*

石涛也广泛吸收各种营养，他与梅清、程邃、戴本孝、弘仁、髡残等同时代画家以及学者诗人有密切交往，在早期的山水创作中，石涛就深受梅清的影响，如39岁创作的《山水册》(故宫博物院藏)，景色奇秀，线条方折，皴法纠结，墨色苍浑，即接近梅清的画法。石涛的后期绘画，随着他的画学思想和画艺日趋成熟，变古法为我法，以无法生有法，形成了独抒个性的鲜明风貌，画风郁勃恣肆、排奡纵横、激情勃发、气象万千，大有天马行空、独往独来的气势，梅清晚年反而受到他的影响。

石涛是清初最富有独创性的画家，在山水、花鸟、人物等方面都取得了很高的成就。他的山水画精神灿烂，想象力丰富，景色郁勃新奇，最鲜明的特点就是面貌千变万化。他的传世作品极多，诸如极尽丘壑变化的《搜尽奇峰打草稿图》

卷（故宫博物院藏），充分发挥水墨抒情效能的《为苍公作泼墨山水》卷（苏州博物馆藏），具有强烈笔墨情趣与效果的《山水清音图》轴（图16）（上海博物馆藏），富于精妙变幻的《苦瓜和尚妙谛册》（美国纳尔逊——艾金斯艺术博物馆藏）等等，无不显示了其风格的丰富多样，或沉雄奔放，或宁静秀丽，或凝重苍莽，或清俊飘逸，或纵横躁动，或清旷幽邃，或生辣剽悍，或清新典雅，或繁复缜密，或简约澹远，皆因画境意趣的不同而变化莫测。其笔墨技法也是变化多端、不拘一格的，或干笔皴擦，或大笔泼墨，随手生发，出神入化，纵肆潇洒；用笔于肥、瘦、方、圆、曲、直、尖、秃、软、硬、光、毛、横、斜、顺、逆无所不能，用墨则干、湿、浓、淡、枯、润、虚、实、深、浅并用；尤其喜用湿笔，通过水墨的渗化与笔墨色的彼此融合，造成元气淋漓、浑厚氤氲的气象。石涛还极善于用点，或不着一点，或满纸皆点；皴法亦不落窠臼，极尽变化之能事。他在构图上亦与八大有异曲同工之妙，追求新颖奇特、不落常规的章法，随心所欲而不逾矩，常常令人耳目一新，有着强烈新鲜的视觉刺激。

《古木垂阴图》轴（辽宁省博物馆藏）作于康熙三十年（1691年），正是石涛北游京师时期（时年51岁）。画面上危峰驻目，古木垂阴，怪石如拳，楼阁临江，石桥横跨，江水浩淼，烟岚轻索，一幅浑莽苍郁的气象。此图的笔法致密遒劲，运用荷叶皴、云头皴、麻皮皴等多种皴法，并交织以浓墨苔点；树木形状各异，或夹叶双勾，或个字点叶，或先勾后染，或纯用墨点；山石树木略施浅绛与淡花青，干笔淡墨与湿笔浓墨交融渗化，突出了雄浑蓊郁、墨气淋漓的笔墨致果。画面的右上方题有跋文，谈及创作经验等内容，其书法亦别具一格。石涛和八大山人都十分注重一幅画中诗（文）书画的完美结合，他们特立独行的书法风格、内容生动丰富的诗文



图16　石涛《山水清音图》轴　纸本　水墨　纵102.5 厘米　横42.4 厘米　上海博物馆藏

题跋与画面交相辉映，构成了统一的审美整体。这一特点极大地影响了“扬州八家”的艺术面貌。

《细雨虬松图》轴（图17）（上海博物馆藏）是石涛47岁时的作品，与其郁茂苍劲、恣肆粗旷一路的画风迥然不同，是所谓细笔山水的面貌。图写细雨才过、斜阳诱人的山居景象。近景右下角画山石枯树，中部怪石突兀，其上虬松醒目，远处山峰高耸，近中远景构成对角斜线的走势；再通过左侧的悬瀑溪流与右部的烟云、近景开阔的水面构成别致的布局。小桥上高士独行，曲径蜿蜒而上，山坳中茅屋数间，一人临窗而坐。意境恬静秀逸、空灵淡宕，虽言细雨霏霏，却无迷离萧疏之感。山石用墨笔勾勒，不多皴点；墨色轻淡，略以藤黄参入赭石淡染，远山及形态各异的树木则以朱色和青色点染。笔法清丽细劲，多方折重叠之笔，颇有装饰趣味。

石涛的花鸟画继承徐渭等人的大写意传统，亦为独抒性灵的洒脱风貌。《墨荷图》轴（图18）（广东省博物馆藏）是其水墨写意花卉的代表作品。图绘荷塘一隅，荷花盛开，荷叶纷披，清香玉露，亭亭如生。叶片以水墨阔笔挥洒铺染，叶面勾筋，翻转的卷叶则以双勾画出，一显其生动圆浑之致；荷花用淡墨空勾，花头再以浓墨复勾，突出了荷花的晶莹圣洁之感。画面墨气清润，风神洒落，清新生动。画幅上端自题诗云：“漫道花香叶不香，花时虽好叶时常，怜他出水舒仙掌，向月迎风碧舞裳。”诗情与画意彼此生发，开拓了画中意韵。

石涛的艺术独出心裁，张扬个性，以另类的面貌出现在清初画坛上，虽然当时没有四王那样声势浩大的影响，但是对后世中国画的发展却起到了巨大的推动作用，他不仅开启了清中期“扬州八家”的创新之风，而且对于近代吴昌硕、齐白石、张大千、傅抱石等大家都产生了深刻影响。



图17　石涛《细雨虬松图》轴　纸本　设色　纵102厘米　横41.2厘米　上海博物馆藏



图18　石涛《墨荷图》轴　绫本　水墨　纵191.5厘米　横49厘米　广东省博物馆藏



石涛的画学思想：

石涛不仅在绘画上表现了非凡的才华，而且在理论上也独步古今，他精研画理，形成了完整而深刻的绘画思想体系。他的画学思想主要体现在《苦瓜和尚画语录》（又称《石涛画语录》或《画语录》）以及《大涤子题画诗跋》等题画诗文中。

《苦瓜和尚画语录》可以说是古代画论中最富于体系性和逻辑性的一部著作，他从思辩哲学的高度来观照绘画艺术的本质与要义，讨论和阐释绘画美学的问题。因而他的《画语录》实际上是旨意精微的艺术哲学，同时也是中国古代画论中最难以解读的一部著作，其语言精练，用意深刻，领会须下功夫。

《苦瓜和尚画语录》是石涛关于山水画的自成体系的理论思想。和许多传统论画著述不同，它不是只谈笔墨技法或个人的经验感受，而是包括了完整的画理思想、画法技巧以及艺术家的品格修养或格调诸多方面的内容。全书共18章，分别为一画章、了法章、变化章、尊受章、笔墨章、运腕章、氤氲章、山川章、皴法章、境界章、蹊径章、林木章、海涛章、四时章、远尘章、脱俗章、兼字章、资任章。其中，“一画论”是石涛画学思想中具有纲领性质的理论。他在本书之始就开宗明义地写道：“太古无法，太朴不散，太朴一散而法立矣。法于何立，立于一画。一画者，众有之本，万象之根；见用于神，藏用于人；而世人不知，所以一画之法，乃自我立。立一画之法者，盖以无法生有法，以有法贯众法也。”“此一画收尽鸿蒙之外，即万万笔墨，未有不始于此而终于此，惟听人之握取之耳。”

关于“一画论”，历来受到学术界的重视，也一直有着不尽相同的解释，一般认为它主要包括了以下三个层面含义：其

一，"一画"首先是作为一个哲学范畴和美学范畴，指宇宙万物和艺术世界的生成、存在、发展、变化的根本规律和法则，一如老子所说："一生二，二生三，三生万物"；其二，"一画"又是关于艺术法则或创作方法的范畴，指绘画艺术的根本规律和形式法则，即以一治万，万法归一；其三，"一画"也常常用来表示更为具体的概念，也就是中国画里一笔一画这个最基本的语言要素，无论精致小品还是宏篇巨制，未有不始于此和终于此的。这三个层次又是统一不可分割的，笔墨手段是为了创造绘画形象，绘画形象又是为了表现天地万物和主观的思想感情，因此，石涛又说："吾道一以贯之。"

在"一画论"的统领下，《画语录》涉及了绘画艺术的方方面面，从"常"与"变"，"万"与"一"，"受"与"识"等辨证关系，系统地论述了山水画创作中主观与客观、法则与自由、继承与创新、多样与统一的关系，以及关于绘画的基本规律和形式法则、审美直观感受、笔墨的形式美感与技法、品德修养、书法与绘画、艺术的创造性等等问题。其中不乏真知灼见。如他对绘画所作的定义为："夫画，从于心者也。""夫画，形天地万物者也。""夫画，天下变通之大法也。"指出了绘画是主客观二者的统一。他还提出和阐释了许多重要的概念和范畴，如蒙养生活、受识、资任等等，深化了人们对绘画的认识和理解。

除《画语录》外，石涛还有许多思想散见于诗文题跋中，部分被辑录成《大涤子题画诗跋》，其中的"不似之似"，"我用我法"，"笔墨当随时代"等颇具高见卓识，发生了广泛的影响。

石涛的绘画美学思想的哲学基础，主要是古代哲学中朴素的辩证法和道家的"有""无"统一论，即关于万物对立统一、发展变化的观点和方法论，此外，他亦受禅宗的思想影



响至深。因此，他的画论思辩性极强，形成了许多精辟而富于哲理的格言警句，启迪人们的心智。特别是他批斥了食古不化的时弊，提出了“无法而法，乃为至法”，“借古以开今”，“笔墨当随时代”，“借笔墨以写天地万物而陶泳乎我也”的创造性见解，阐明了自己的山水画创作主张：“山川使予代山川而言也！山川脱胎于予也，予脱胎于山川也。搜尽奇峰打草稿也，山川与予神遇而迹化也，所以终归之于大涤也。”这些言论与思想发人深省、振聋发聩，其重视发挥个性和要求创作自由的强烈主张，对18世纪、特别是20世纪以来的中国画坛发生了重大影响。

第三节：大江南北的各家各派

龚贤与金陵各家：

清初，南京成为全国绘画中心之一，除了享有盛誉的“金陵二溪”外，还有以龚贤为首的“金陵八家”和张风等人。在“金陵八家”中，龚贤的成就最高，画风也与其他七位不同。

龚贤（1618——1689年），又名岂贤，字半千，一字野遗，号柴丈人，祖籍江苏昆山，后移居南京。其一生以“江东布衣”自居，人品高洁，关心国事，所交的朋友中有不少是明末东林党和复社的成员。明末时曾在南京参加“百二十人”的诗社，是清初诗坛上知名的诗人，有《草香堂集》传世。明亡后，龚贤曾一度侨居扬州等地，晚年又回到南京，“老归钟阜作遗民”，定居在清凉山，筑室“半亩园”，以卖画和课徒为生。龚贤晚年的好友之一是《桃花扇》的作者孔尚任，两人多有诗画赠答，龚贤病逝，身后萧条，还是孔尚任闻迅从扬州

赶来为之料理。

明末清初的画坛，被董其昌的画风和理论所笼罩，龚贤也无例外地受其影响。他习画很早，大约在12、13岁就已开始，14岁前后，他曾随友人杨文聪在扬州得到董其昌的亲自指教。在师法董氏的基础上，龚贤又广泛涉猎古今各家，尤致力于师法造化，终于在“心穷万物之源，目尽山川之势，取证于晋唐宋人”的过程中，形成了自立于古今诸家之外的个人风格。

龚贤的山水画，主要有两种面貌，即“白龚”和“黑龚”。“白龚”的作品强调用笔，极少皴擦，如《简笔山水图》（无锡市博物馆藏）。

“黑龚”的作品，运用其特有的“积墨法”，略事勾勒后，渴笔层层点染皴擦，多者能达到几十遍，画面墨气蓊郁、洁净而朦胧，黑白对比分明，云山烟树仿佛映发出日影天光。构图上力图打破常规，追求“奇而安”的效果。山水气象博大沉雄，没有晚明画风的空疏简率而恢复了北宋人的雄厚与写实，而又有幻境之感。代表作有《夏山过雨图》（南京博物院藏），《溪山无尽图》（故宫博物院藏）等。

《松林书屋图》轴（图19）（旅顺博物馆藏）是典型的黑龚面貌，作于65岁。画层峦叠障，云流瀑泻，浓荫盛绿，气象峥嵘，书屋掩映其间。运用“积墨法”层层皴染，墨韵粲然，山体、树干及茅屋一一留白，似有变幻不定的光线在其中神秘地闪烁，笔墨浑融而清晰。

龚贤的山水画，以南京的自然风光为本源，集中表现了江南风光的峰峦浑厚、草木华滋、光影明媚；同时也融人了北方山水的沉雄苍莽、大气磅礴。他的山水世界里没有人物活动其间，但却表现了人与自然的和谐，意境宁静深邃、生机勃发、诗情盎然。



图19　龚贤《松林书屋图》轴　纸本　墨笔　纵271.2厘米　横128.3厘米　旅顺博物馆藏



图20 高岑 《万山苍翠图》 轴 绢本 设色 纵185厘米 横78.5厘米 故宫博物院藏



龚贤的学生及传派有王概、龚柱、宗吉、官铨、僧巨来等人，其中以王概最有影响。王概（1645——1707年以后），字安节，南京人。山水学龚贤，画风近似乃师，但变润为苍，丘壑坚实，笔墨苍健。编有《芥子园画传》初集。

和龚贤并称“金陵八家”的几位画家是樊圻、高岑、邹喆、吴宏、叶欣、胡慥和谢荪，他们多是有文人修养的职业画家，大都山水、花鸟、人物兼能，画路较宽．画风主要承继了北宋和明代吴派传统，大幅作品多为大山大水的全景式构图，小品多为边角之景，题材以描写南京一带的风光名胜为主，具有较强的生活气息和亲切感。他们的笔墨服从于丘壑形象的描写，不作纯抒写的表现，法度谨严，讲求功力，喜用细笔密皴，注意色调的变化；并且不强调过多的笔墨层次，意境明快清新。

《万山苍翠图》轴（图20）（故宫博物院藏）是高岑的作品，代表了这一类画家的风格面貌。所画为南京一带深秋景象，丘陵起伏，江水横流，万山苍翠，秋木间红，村庄错落于平川，古寺掩映于山坳，有人泛舟江上，有人耕作农田，老者策仗过桥，孩童嬉戏庭院，朋友岸边送别，或自室内独闲，画面场景丰富，细节精微，富于浓郁的生活气息。山石以披麻皴法细笔密皴，淡墨渲染，并罩以淡花青赭石颜色，笔墨严谨秀峭，气势雄伟。

此外，在讲究独抒个性的金陵画家中，张风最为突出。张风（？——1662年），字大风，号升州道士，上元老人，江苏上元（今南京）人。明亡后，与其兄著名文人学者张怡以遗民自居，多寓于僧寮、道院，信佛、学道不拘于戒律，不喜多游，惟与周亮工往来，亦致力于诗画篆刻。绘画“无所师授”、“掉臂孤行”，画风简遗淡远，矫然不群。面貌或繁或简，简笔尤为出色。山水作品有故宫博物院所藏《万叠

烟雨图》轴，人物画则有上海博物馆收藏的《踏雪寻梅图》轴，从中可见--斑。

萧云从与安徽名家：

在清初安徽地区诸家中，萧云从开创姑孰派，梅清、程邃、戴本孝等人也是很有成就的画家。

萧云从是安徽芜湖人，芜湖古称姑孰，因此人们称以他为代表的画派为姑孰派。萧云从（1596——1673年），字尺木，号默思，一号无闷道人，晚号钟山老人。他出身于一个爱好绘画的文人家庭，自幼研习举业，却-再科考不第。明末参加复社，入清隐而不仕，常常在诗画中抒发亡国之痛和隐逸之情，寄托自己的遗民情怀。他在顺治元年（1644年）所作的《离骚图》，便是借画以明志的作品。他兼善山水、人物、花卉，卖画为生，以布衣终老。

萧云从的绘画"源本古人，自出己意"，人物画主要吸收李公麟白描法和陈洪绶变形人物之长，造形准确，神态生动。他的山水画由吴门画派上溯元人，在雅洁清逸中注入"力古势健"、"高森苍润"之感。同时，他还受到明万历以来徽派版画的影响，注重黑白关系，讲究洗练的线条，笔墨方折枯瘦，描写树石，大多较重勾勒而省略皴法，因而作品带有一定的装饰意味，风格坚实清淡，具有安徽地区画家特有的幽寂、荒僻、静逸与冷峭特点。从情怀意绪上看，他的山水画大约分为3种：第一种山水画中有特定的人物活动，借古寓今，旨在歌颂遗民气节与亡国之痛。如作于顺治十年（1653年）的《闭门拒客图》（安徽省博物馆藏），就是描写宋代宗室画家赵孟頫仕元之后去看望赵孟坚，赵孟坚"闭门拒之"的传说，借以表明自己的遗民情怀。第二种山水画着重抒发了对祖国河



山及家乡风景的热爱之情。如他创作的版画《太平山水图》，表现的就是家乡地区当涂、芜湖和繁昌一带的名胜风景。第三种山水画大多描写高隐避世者所生活的太古山水，寄托世外之乐。藏于荣宝斋的《石磴摊书图》轴（图21）可为代表，此画是萧云从74岁晚年之作，描写峻厚的山峰及松树、泉瀑、茅舍、空亭、板桥，二高士临流盘坐于石磴之上，摊书抚琴，其乐陶陶。松荫下，一童子在挥扇煮茶。画上自题诗云："摊书石磴意逍遥，松下时听燕语娇；山间不知昨夜雨，瀑飞如练出丹霄。"山石用笔方折劲挺，干笔淡墨而较少皴擦，画风峭秀。

萧云从开派的姑孰派，在清初安徽诸画派中是一个颇有影响的山水流派，他的画风在家乡芜湖影响了一大批画家。其传派者有其弟萧云倩，子萧一暘，其侄萧一芸、萧一箕、萧一荐，黄戬、施长春、施道光等人。萧云从还与"新安四家"中的孙逸并称"孙萧"，并对弘仁的早期山水发生过影响。他还帮助工匠汤天池发明了铁画。他的《太平山水图》和《离骚图》刊刻成版画后，不仅成为国内后学的范本，而且还流传到日本，对日本的南宗文人画起到一定的促进作用。

在清初安徽的各家各派中，梅清以及他影响下的宣城画派独树一帜，画风豪放、雄奇、缥缈、超逸，与石涛的艺术风格最为接近。程邃与戴本孝又均以擅用枯笔渴墨见长，脱尽窠臼，各擅胜场，不过前者以苍古胜，后者以枯淡胜。

梅清（1623——1697年），字渊公，号瞿山，安徽宣城人。出身于名门望族，家富藏书，自幼读书习画。明清易代之后，梅清选择了科举出仕之路，考中举人，后屡试进士不中，遂纵情于山水之中，以诗画自乐。他的山水多写黄山胜景，豪迈奇绝，"备极云烟变幻之胜"，表现了旺盛的生命力与蓬勃灿烂的精神。梅清虽比石涛大近20岁，但两人十分交好，相



图21　萧云从　《石磴摊书图》　轴　纸本　纵132厘米　横66厘米
荣宝斋藏



互切磋画艺，石涛早年的绘画受到梅清的一定影响，梅清晚年则又深受石涛的影响。其画风早中年由豪放到秀润，晚年又由秀润到豪放，并兼有秀润和萧散简率。所画黄山风景，多表现奇峰、怪石、异松和云海，颇得黄山之神韵。《慈光望天都峰图》轴（图22）（辽宁省博物馆藏）画黄山慈光阁和天都峰之景色。前景左侧山崖突兀，慈光阁隐现于苍松之中，一人策杖沿石径而上，似正昂首仰望天都峰奇景。但见山峰高耸云霄，奇诡险峭，云雾出没，虚灵缥缈，造型迥异常态，极具夸张幻化之妙，且富于装饰意趣。山石以折带皴擦，松林用细笔勾写，气象雄伟奇幻秀拔。梅清的追随者有梅庚、梅翀等。

程邃（1607——1692年），字穆倩，一字朽民，别号垢道人，安徽歙县人。家富收藏，精于鉴别古书画及铜玉之器，亦富于政治才能，明亡之后，以遗民身份布衣终身，隐居在扬州、南京等地，从事于诗书画印的创作。他的山水画，早年亦受董其昌影响，其后董源、巨然、米芾及元四家，形成苍莽枯寂的面貌。程邃精于治印，他以古代玺印中古朴稚拙的金石意味人画，有开先之功。他极善于使用枯笔焦墨，刚中见柔，枯而能润。他画树石，重勾皴而极少渲染，用笔雄厚老辣、沉着凝练，斑驳错落，苍莽荒率。《群峰图》轴（图23）（上海博物馆藏），是其代表之作。画中重岭巨障扑面耸立，层林杂树茂密沉郁。构图繁密，以枯笔渴墨画山石树木，线条短促而苔点密集，笔墨有如“干裂秋风，润含春泽”，在古朴、苍凉、沉郁、冷寂中营造出地老天荒的境界。

戴本孝（1621——1693年），字务旃，号鹰阿山樵，安徽和州人。在家庭的影响下，笃守遗民气节，以卖画为生，旅行各地。论画主张：“六法师古人，古人师造化。造化在乎手，笔墨无不有。”所画山水多为与现实远隔的“世外山”，磊落



图22 梅清《慈光阁望天都峰图》轴 绫本 设色
纵187厘米 横56.7厘米 辽宁省博物馆藏



图23　程邃《群峰图》轴　纸本　墨笔　纵87.8厘米　横47.1厘米
上海博物馆藏

嵚奇，洗尽尘氛。且擅长使用枯笔淡墨，勾勒少皴，笔墨干淡迷离，画境盘郁苍莽、枯淡幽远。代表作品如《山水册》（沈阳故宫博物院藏），即以似模糊实清晰的山水形象构筑出幽寂深邃的意境。

江西派、武林派与忘庵派

从明清易代到清代前期，画派大量涌现，超过了历史上任何时期。除了前文已提到的著名画派外，还有山水画方面的江西派、武林派。至于花鸟画方面则有忘庵派等。

清初活动于江西的重要画家，除去八大山人之外，还有罗牧。罗牧（1622——1691年），字饭牛，号云溪，牧行者，江西宁都人。擅画山水、竹石与制茶，大概为了鬻画卖茶，罗牧从偏僻的宁都侨寓南昌，不时往来于扬州、南京等地，结识了一批著名的画家与文人，如八大山人、龚贤、恽寿平以及出仕清朝位居高官的文人鉴赏家宋荦等人。

罗牧的山水更多受到董其昌倡导的南宗文人画的影响，着意于董源、米芾与黄公望。60岁以后，形成了“林壑森秀，墨气蓊然”的个人风格。他的山水景象，较少现实山水的实感，大多以古人的构图加减增删，内容不外隐居者的生活环境，气氛是清冷而沉寂的；画中的山石林木屋宇的形象也较少传统程式以外的独创。但由于他一来重视以书法人画法，二来因数上庐山的游历而开阔了视野，开始把师古人、师造化与个人感受相结合，因此，画风由追求“笔墨空灵，饶有士气”发展为晚年的“笔墨老到，丘壑浑成……，人物古朴，树石苍润。”87岁所创作的《十二条山水屏》（江西省博物馆藏）是其代表作品。罗牧在60岁前后已在江西著名，后来加上宋荦的推扬，影响更广，追随者除家族中的蔡氏、罗泉等人以



外，“江淮间亦有祖之者”（《国朝画征录》），形成以他为代表的江西派。

清初的江浙地区，流行着明末以来以蓝瑛为首的武林派山水画风。蓝瑛（1585——1664年）字田叔，号蝶叟，晚号石头陀，浙江钱塘（今杭州）人，是以绘画为生的职业画家。其山水、人物、花鸟、梅竹兼能，而尤以山水成就最高。他的山水杂学各家，融合南北二宗，功力深厚，早年作品风格秀润，明显带用董其昌文人画派的影响，中年后期开始形成自家面目。即使是他成熟期的作品也主要以重建古代各家风格的面貌出现，但个性的发挥几乎是与深入古人堂奥齐头并进的。其山水作品景色丰富雄峻而饶有生意，笔墨强调力度与秩序，设色明快妍丽，大幅尤长。代表作品如《嵩岳高秋图》轴（浙江省博物院藏）描绘层岩叠嶂、陡壑丛林，气势磅礴而笔墨苍劲，可以代表他晚年的主流风貌。完成于71岁的《仿古山水册》（故宫博物院藏）以苍劲而秀爽的笔调描写他对宋元各家艺术的印象，作于同年的《白云红树图》轴（藏故宫博物院）则使用了青绿重色与没骨法，分别代表了他晚年山水画艺术的其它侧面。他所开创的武林派，成员以职业画家为主，多为家族后代及学生。弟子有刘度、王奂、顾星、冯湜等人，后代有其子蓝孟、其孙蓝深、蓝涛等，其中最为出色者是刘度。刘度，字叔宪，杭州人，是一位以摹古擅长的职业画家。他“受学于蓝瑛”但又“变其师法”，擅学唐宋，山水“细密工致”，“且能去俗入雅，备极精严”，传世作品《春山台榭图》轴（台北故宫博物院藏），以近乎蓝瑛的笔法作宋人式青绿山水，功力深厚。蓝涛，字雪坪，号像庵，善画山水、花鸟，兼能人物、草虫，作品既保持了祖父的苍劲，又能细致入微，画风更加工致妍丽，成就较高。代表作品有《僧房新绿图》轴（中国历史博物馆藏）等。

王武（1632——1690年）字勤中，号忘庵，苏州吴县人，与恽寿平同时称誉画坛。他出身世家，富收藏，精善鉴赏，花卉禽鸟以写生筑基，但摆脱了画院习气。其画法多有接近明代周之冕、陆治之处，长于勾花点叶，亦时用没骨，或以逸笔点缀、水墨清淡见长，或以“位置宏稳，赋色明丽”为工，而稍显灵动精彩不足。代表作《松竹白头图》轴，树干竹草以双钩画出，禽鸟用小写意法，工写结合，设色清淡明雅，神韵生动。在当时，他的追随者如张画、周礼、汤光启、王仲纯等为数不少，因此有“忘庵派”之称，是以他的名号命名。

傅山与项圣谟的遗民艺术

在清初画坛具有强烈民族意识的遗民画家中，傅山与项圣谟也是其中的佼佼者。

傅山（1606——1685年）字青主，号公之它，入清后，着道装，改名真山，号朱衣道人，山西阳曲（今太原）人。他是明末清初著名的思想家、哲学家、医学家、诗人和书画家，著有《霜红龛集》等。明亡后，傅山积极投入反清复明的活动中，誓死不与清王朝合作，康熙时曾被荐“博学鸿词”，托词拒绝，后来又被强授“内阁中书”，亦坚辞接受。

傅山在艺术上力倡“真率”，痛恨奴俗之气；讲求从客观生活中选取画材，注重发抒个人的真实情感；审美趣味上主张“宁拙毋巧，宁丑毋媚，宁支离毋轻滑，宁真率毋安排。”因而他的画风倾向于奔肆倔强、狂野跌宕，但又内涵清劲荒疏之气。傅山工画山水，兼善松柏、兰竹。山水取材多为松柏、疏林、怪石、峭壁、飞瀑、险滩，笔墨不拘成法，率意而为，颇具雄奇豪迈之势。《丘壑磊砢图》（图24）是《傅山、傅眉山水合册》（天津市艺术博物馆藏）中的一开，尺幅虽小，



图24 傅山《山水册·丘壑磊砢图》页 绢本 设色 纵21.5厘米 横21.6厘米
天津市艺术博物馆藏



图25　项圣谟《大树风号图》轴　纸本　设色　纵111.4厘米
横50.3厘米　故宫博物院藏



气魄却十分博大，山石尖峭奇险，瀑布重迭飞悬，秋叶丹红苍郁，回廊横亘蜿蜒。用笔刚斫方硬，意境险绝峭拔，充满刚直郁勃、磊落昂藏的气概；画面富于平面装饰之感，为传统文人画所罕见。傅山的儿子傅眉（1628——1683年），画法近似乃父而稍有逊色，山水用笔刚劲，设色清爽，亦富有装饰意趣。

项圣谟（1597——1658年），字孔彰，号易庵、胥山樵等，浙江嘉兴人。出身于世家大族，他的祖父项元汴是明代最著名的鉴藏家和书画家，其天籁阁中收藏的法书名画及鼎彝玉石，为海内第一，其数量之多，质量之高，不惟当时，就是在后代，也无人能与之相匹敌。由于祖、父辈都擅长诗文书画，项圣谟因此打下了坚实的传统绘画基础，山水、花鸟、人物均能。山水初学文征明，后取法于宋，取韵于元，既有造型准确、用笔周密的功力，又有秀逸雅致的韵味。

项圣谟的山水作品，寄寓了强烈的思想感情，表现了独特的个性风致，早在明末时他就已经在一些作品中反映对现实的不满与关注；明亡时，清兵攻破嘉兴城，天籁阁中所藏法书名画毁失殆尽。项圣谟背负老母携妻子逃生，其忧国忧民的意识更变为强烈的遗民情怀，他的作品中亦经常借物以抒情，运用象征寓意的手法，曲折地表达对清王朝的不合作及对故国江山的深切怀念。代表作有《且听寒响图》卷（天津市艺术博物馆藏），《大树风号图》轴（故宫博物院藏）等。《大树风号图》轴（图25）以奇特的构图醒人眼目，在画面正中的山坡上，画一棵参天大树傲然独立，树干粗壮笔直，枝杈茂密无叶，树身右侧，一红衣白袍的隐士柱杖背立，昂首远望夕阳残照下的青山。画面具有鲜明的形式感和象征性，人物似有无限情思，景象则蕴涵着苍雄、倔强、萧索、孤寂之意。图右上方自题诗句云：“风号大树中天立，日薄西山四海

孤；短策且随时旦莫，不堪回首望菰蒲。”诗意与画境相结合，更加强烈地传达出作者悲壮、沉郁、感怅、压抑的思想情怀。

王铎与法若真的缙绅绘画：

清初的画家中，除了遗民身份的画家之外，还有一些是归顺了清朝的官宦缙绅画家，他们在人品上受到讲究民族气节和人伦道德的世人的非议，但艺术上则有一定成就。

王铎（1592——1652年）字觉斯，号十樵，河南孟津人。明天启年间进士，入清官至礼部尚书。工诗、古文，尤长于行草书，其山水宗法荆关，亦善梅兰竹石，画风能自成一格。作为与清王朝合作的贰臣，因人及艺，他的艺术成就往往遭到贬抑。其传世作品有《山水册》（辽宁省博物馆藏）、《花卉图》卷（上海博物馆藏）等。《山水册》分别画山楼雨雾、十里松荫、深山幽居等景象，结构致密严谨，笔墨沉着秀劲，设色简淡幽清，画面层次分明，风格苍秀深邃。秦祖永《桐阴论画》对其绘画评论道：“王觉斯铎魄力沉雄，丘壑峻伟，笔墨外别有一种英姿卓荦之概，骀力胜于韵者。”比较中肯。

法若真（1613——1696年）字汉儒，号黄石，山东胶州人。顺治三年（1646年）进士，官至安徽布政使。工诗文、情书法，善画山水，笔墨浮动，潇洒拔俗。作品有《树梢飞泉图》轴（上海博物馆藏），《层峦叠嶂图》轴（山东省博物馆藏）等，构图别致，满纸烟云，笔力雄健，气韵清超俊爽，浑厚苍润。丘壑形象尤为奇特，着意表现一种山如云涌，树若风生的飞动之势，令人耳目一新，已经引起海外学者的重视。

顺康时期的宫廷绘画与《南巡图》

顺康时期的宫廷绘画处于初创阶段，顺治时（1644——1661）宫内各项制度尚未健全，专职供奉的画家亦少，黄应谌是此时的宫廷画家中较为知名的一位。

黄应谌（1597——1674年之后）字敬一，号创庵，顺天（今北京）人，擅长人物、鬼怪、婴孩。据《图绘宝鉴续纂》记载，顺治帝看见他的画后，十分喜欢，召进宫中，康熙时他仍留在宫中供职。传世作品有藏于河北省博物馆的《卜居图》轴、台北故宫博物院的《陋室铭图》轴，两图均为绢本设色大幅，分别作于顺治十七年（1660）和康熙六年（1667）。画风工细，仍带有明代院体遗风，尚未形成清代宫廷绘画的典型样式。

康熙时（1662——1722年）绘画机构仍不够完善，绘画创作由内务府造办处负责管理。为了使绘画发挥宣教的功用，康熙皇帝玄烨多次下诏组织画家进行大规模的绘画创作，记载皇帝及清廷的一些重大活动，从而发展了用绘画形式记录重大历史事件的传统，并成为清代宫廷绘画的一个主要特点，《康熙南巡图》、《万寿盛典图》等即为代表作品。

康熙一生曾6次巡游视察南方，康熙三十一年（1692），他下令征召画家，将第二次南巡的盛举用绘画形式记录下来，由都察院左副都御史宋骏业主持，他特意聘请老师王翚到京城担任主笔，由其他宫廷画家集体绘制，历时六年，从而完成了十二卷《康熙南巡图》。《康熙南巡图》卷（其中第一、九、十、十一、十二卷藏故宫博物院，其余卷或流散国外或已佚），风格工整细致，浓色重彩，堪称康熙时期宫廷绘画的宏幅巨制。作品记录了玄烨南巡的盛举，详细描绘了玄烨及随从从京师永定门出发以及沿途所经城镇乡村、山川名胜、重要活

动、返京等全部过程，同时也展现了大量的风土人情和社会生活场景，人物众多，场面宏大，12卷相互衔接而又独自成幅，在形式上拓宽了绘画艺术的时空界限，无论在艺术上还是在史料上都具有重要价值。

康熙五十二年（1713），康熙帝六十大寿，宫中举行了盛大的万寿盛典。4年后，王原祁奉命任总裁，与画家冷枚等14人合作，完成了《万寿盛典图》卷的创作。此类作品反映了康熙时期重要绘画的创作由词臣画家主持、名家主笔、职业宫廷画家集体参加的特殊体制。

康熙年间进入宫廷的画家有焦秉贞、冷枚、陈枚、崔鏸、唐岱、禹之鼎、顾铭等人，其中以焦秉贞最负盛名。焦秉贞，字尔正，山东济宁人，在宫中任钦天监五官正，负责天文气象的测算工作，兼职作画。他擅长人物、山水、楼观，尤精人物，画风工整细致。当时钦天监里也有西方传教士工作，他们既精通自然科学又通晓西洋画法与画理，焦秉贞可能是通过他们接触到西洋绘画，使得他的作品在传统的工笔重彩的基础上，受到某些西画的影响。故宫博物院收藏的《仕女图》册（图26）是其代表作品，共12页，用笔纤细，设色浓丽，画法主要是传统的工笔重彩，但亭榭楼阁讲究明暗远近，具有较强的真实感，融入了西洋画法，开创出清代宫廷绘画的一种新风貌。他还奉敕作《耕织图》，雕版印制，流传甚广。

冷枚和崔鏸的画风都受到焦秉贞的影响。冷枚，字吉臣，号金门外史，山东胶州人，焦秉贞的弟子，善画人物、仕女、界画，画风工细，色彩浓丽，中西画法结合。重要作品有《万寿盛典图》、《避暑山庄图》轴（图27）（藏故宫博物院）、《梧桐双兔图》轴等。

禹之鼎（1647——1716年），字尚吉，号慎斋，江都（今扬州）人。康熙间供奉内廷。工山水、人物，亦善画肖像。幼



图26　焦秉贞《仕女图》册　绢本　设色　纵30.2厘米　横21.3厘米　故宫博物院藏



图27　冷枚《避暑山庄图》轴　绢本　设色　纵245.8厘米　横172厘米　故宫博物院藏



师蓝瑛，后出入宋元，写真多白描，秀媚古雅，一时名人小像，多出其手。作品有故宫博物院藏《王原祁艺菊图》轴等。

第四节：画学论著的集大成

清代的画学论著十分丰富，关于画史、画理、画法、品评、题跋、图谱、画家传略、书画著录等方面的著述，数量之多超过以往任何朝代，其中亦有不少力作，堪称集历代之大成而自抒机杼，这一特点在清初已露出端倪。

《平生壮观》等鉴藏著录的发展：

清代的私人收藏鉴赏书画之风较明代后期更为炽烈，著录也因此得到前所未有的发展。特别是明清变革之际，许多古代书画珍品流散民间，被各地私人藏家收集，出现了一些收藏甚富的大鉴藏家，他们中的一些人将其鉴藏的书画著录成书，还有一些人虽少收藏但精于鉴赏，亦将所见书画予以著录，甚至于更采择他书形成了著录汇编。这些著录均继承《贞观公私画录》以来特别是明代朱存理《珊瑚木难》著录书法原文、书画款识、题跋的传统加以丰富完善，内容更加精致，体制更臻完备，积累了书画史与书画鉴藏的弥足珍贵的文献资料。

在过眼录中，吴其贞的《书画记》有较高价值。吴其贞，字公一，号寄谷，安徽徽州人，是明末清初经营古玩的商人，眼力颇佳，经常往来于江浙一带，与当时许多知名鉴藏家过从甚密。此书成于康熙十六年（1677），共6卷，记录经手及所见清初苏州与扬州两地藏家所蓄真迹，详录其行款位置、尺

幅大小、印记、纸绢、装潢，注明所见年月，并评骘真伪，不失为一部有参考价值的文献资料。

顾复的《平生壮观》，亦属过眼书画名迹的著录，全书共10卷、法书、绘画各5卷，始自魏晋，至明末董其昌而止，按时代编次，略注纸绢、尺寸、印章、书法、画法、作者书画传承。著录简要，题跋仅列人名，不录跋文，每家后略加评论，辨别真伪，衡量得失，涉及书法画法见解处多甚精到，但殊少考证。书前有康熙三十一年（1692）徐乾学序及自序，但刊行较晚。顾复，字来侯，自号方泾上农，遗民，善于鉴赏书画，与王时敏、吴升、王石谷等交好。

吴升《大观录》流传甚广，是作者平生所见书画的著录，成书于康熙五十一年（1712）。吴升，字子敏，江苏吴县（今苏州）人，自幼好古董文物，尤精于书画鉴赏，与王时敏以及大收藏家孙承泽、梁清标等交游，研按翰墨，评次丹青，所见益广。全书20卷，前9卷著录法书，自魏晋至明止；第10卷为元明诗翰姓氏；后10卷著录名画，自晋至明。按时代编次，每件作品详记质地、尺寸，法书并记行数、字数和本文，绘画则记所绘情状及题跋款识，或加以评论，颇有见地，所录多有名迹，惜没有注明藏于何处。

在收藏录中，《庚子消夏记》与《江村销夏录》均甚有名。孙承泽的《庚子消夏记》，成书于顺治十六年（1659）夏，共8卷，7卷为其所藏书画真迹的著录，1至3卷为晋唐至明代书画真迹，4至7卷为古石刻，8卷附录寓目为他人藏品。所录以题跋为详，于议论中或有考证，鉴裁精审，评论精到。孙承泽（1592——1676年），字耳北，号北海，退谷，山东益都（今青州市）人、明崇祯年间进士，官至给事中，入清官至吏部左侍郎。富收藏，精鉴赏，著述甚多。

高士奇的《江村销夏录》，共3卷、均记个人收藏，而体

例详明，著录精密，为后世仿效。书中书与画不分类，每卷以时代为序，著录内容包括考其源流、记录尺寸、质地、印鉴、题跋、书法内容、画面景象等。文字剥残者代以方框，印章则书楷体释文于方框内，后附记他人题跋。偶有评语或考证，但少真伪判断，亦有明知的赝本充塞其中，似有意混淆视听。另有《江村书画目》，为其手订本，由于是自己的密藏底帐，故而对每件作品的真伪、优劣、品评都十分明确。高士奇（1645——1704年）字澹人，号江村，赐号竹窗，浙江平湖人，世居钱塘（今杭州），官至礼部侍郎。工书画，精鉴赏考证，收藏名迹甚富，可与孙承泽媲美。著有《清吟堂全集》。

卞永誉《式古堂书画汇考》是清初重要的著录书籍汇编，已初步集此前著录之大成。卞永誉（1645——1712年），字令之，号仙客，官至刑部侍郎。工书画，精鉴别，富收藏。此书系采录前人著录书画之书与其所目见耳闻者汇编而成，完成于康熙二十一年（1682）。全书共60卷，分门别类，纲举目张，并用大小字体眉注圈识。该书分书画二考、各考先辑录书论或画论，然后按时代顺序以人为次集录作品。先纲后目，先本文后题跋，先本卷后引据，条目比较清晰。虽所收录间有疏略，考订亦有失误之处，但引文注明出处，鉴赏兼述考证，不失严谨，收罗宏博，体例完备，堪称集历代著录之大观、尽赏鉴能事的巨著。

此外尚有缪曰藻《寓意录》4卷，成书于康熙年间。姚际恒《好古堂家藏书画记》二卷、续一卷，成书于康熙三十八年（1699）。周二学《一角编》二卷，成书于雍正五年（1728）。

《佩文斋书画谱》的集大成：

清初的书画史论著述，除分类编纂者外，还出现了综合

性的编著，最著名的就是《佩文斋书画谱》。此书属于书画类书，康熙四十四年（1705）由孙岳颁、宋骏业、王原祁、吴暻、王铨等奉敕纂辑，至康熙四十七年（1708）成书，前有康熙同年御制序。

《佩文斋书画谱》全书共100卷，卷1至卷10为论书，卷11至卷18为论画，卷19至卷20为历代帝王书，卷21为历代帝王画，卷22至卷44为书家传，卷45至卷58为画家传，卷59至卷66为历代无名氏书，卷67为康熙皇帝御制书画跋，卷68至卷80为历代名人书跋，卷81至卷87为历代名人画跋，卷88至卷89为书辨证，卷90为画辨证，卷91至卷100为历代鉴藏。论书一门又平分为书体、书法、书学、书品四类，论画一门亦细分为画体、画法、画学、画品四类。

《佩文斋书画谱》是中国古代集有关书画著作之大成的第一部比较完备的类书。其编写方法是广泛收采清内府藏书中的有关材料，以类相从。体制与《古今图书集成》的字学部和画部相同，但分类更为精审，体例愈发精密。书中共征引经、史、子、集、稗官、野乘、山经、地志、释典、道藏各类古籍1844种，分类编纂时，对被认为“文有疵颣，语涉繁复”者有所删节，对于书画家传记的编选，原则是“考索群籍，取其可征信者，兼收博采”，每条一一注明出处。因此便于查索研究，亦是一部研究中国古代书画史论有用的工具书。

此书也尚存不足之处，如在分类中有历代鉴藏而无著录一项，使人对成书时的作品存佚情况不得而知；对资料甄别欠严，所纂辑的诸书中亦有伪书；对于书画家小传的编纂，因力求做到无所重复，亦无所抵牾，而镕贯剪裁，致使读者无法了解前人对于同一个书画家的述评存在的不同，从而无法据以进行相参照互证的研究。



《无声诗史》等画史的撰写：

清初的画史著述主要有三类，一类是朝代画史，如《无声诗史》、《明画录》。第二类是画家传，如《读画录》。第三类是绘画通史续编，如《图绘宝鉴续纂》。

《无声诗史》的作者姜绍书，字二酉，丹阳（今江苏镇江市）人。活动于明末清初，明末崇祯年间曾任南京工部郎。工绘画，善鉴别，尤喜考究画家源委，著有《韵石斋笔谈》等。《无声诗史》为专述明代的列传体断代画史，共7卷，卷1至卷4为正编，记明代自洪武至崇祯年间画家201人；卷五记明代女画家22人；卷6、7为附录，记明代其他已无真迹、水平不高或偶尔作画者247人。该书名是根据宋人黄庭坚“淡墨写出无声诗”的诗句而来。虽名为画史，实际上只是散列了明代画家470余人的传记。其书除征引王稚登《吴郡丹青志》外，材料多系自行采择，对同时期画家的记述尤多得自直接见闻，所以对研究明代画史有不可替代的资料价值。但少综合论述，未能呈现画坛整体面貌，亦少作品评论，且限于作者闻见，所列画家传记或失之简略，或失之繁滥。

《明画录》成书于康熙十六年（1677）以后，作者徐沁，字野公，号委羽山人，会稽（今浙江绍兴）人，活动于明末清初。此书8卷，依宋元以来画史体例，先分门类，次按时代先后，为明代870余名画家一一列传。所分门类除帝王贵族列于最前外，其余十门均按题材划分。每门之前冠以短叙一篇，略论各画科的源流及在明代的发展，既概述了明代绘画的客观面貌，也发挥了自己的艺术见解。其见解持论平实，亦有独到之处。书中的画史资料比《画史会要》略详，体例也较《无声诗史》完备。缺点是征引材料不注出处，对一些重要画家也疏有遗漏。

《读画录》为明末清初画家传略。作者周亮工（1612—1672年），字元亮，号陶庵、栎园，河南祥符（今开封）人，移家金陵，崇祯十三年（1640）进士，明末官御史，清初历任福建按察使、户部侍郎。亮工精鉴赏、富收藏，工诗文，善书画，著有《读画录》、《印人传》、《赖古堂印谱》等。其收藏书画、印章甚多，与文人、画家交往尤为广泛。此书4卷，记载明末清初画家自李日华至章谷凡77人，简述家世、生平和画学渊源，也引用时人或自己的品评。所录大多为南京一带画家，皆为其生平所及交游者，所以记述比较翔实，史料可靠。因为此书是读画而记载作者生平的著作，著者未及成书而卒，故附后的69人有名无传。

《图绘宝鉴续纂》为冯仙湜等人纂定。冯仙湜，一名湜，字沚鉴，号过登，浙江绍兴人。善山水，师郭熙，为武林派入室弟子，活动于清前期。原书8卷，以夏文彦《图绘宝鉴》及明人增补明代部分为基础，续编至清初。今本3卷，是近人于安澜删去前人部分而成。卷1、2是明清画家传，始于明中叶张灵，终于清初陈惟邦。卷3是明清女画家传，但首列宋代画家杨妹子一人。传记内容简略，略述画家姓氏、籍贯、简历、擅长、师承、兼擅等项，偶尔摘录题画诗句。内容大多引自《国朝画征录》、《无声诗史》、《海虞画苑略》、《吴郡丹青志》及《越画见闻》，但亦有增益。多列明末清初画家，又不轻视浙派，具有史料价值。

《芥子园画传》初二三集的出版

在画法类的著述中，宋元已有歌诀，至明又有木刻的名家画谱，清初更出现了集浅说歌诀、图式、画谱为一的著作，而《芥子园画传》则是清代最重要的绘画技法图谱，一名《芥

子园画谱》，共三集。是清代著名戏曲家李渔的女婿沈心友委托王概兄弟三人和其他诸人编绘并加以解说而成。因李渔在南京的别墅名“芥子园”，故此书被命名为《芥子园画传》。

《芥子园画传》初集为山水图谱，系王概根据明末画家李流芳课徒画稿增辑编次而成，原本只有43页，王概增编至133页，附图40页。康熙十八年（1679），沈心友以木版彩色套版印行。全书共5卷，卷1为“画学浅说”、“设色”，卷2为“树谱”，卷3为“山石谱”，卷4为“人物屋宇谱”，卷五为“各家山水画谱”。第二集为兰竹梅菊谱，8卷，由诸升画竹兰谱，王质画梅菊谱，并由王概、王耆、王臬三兄弟合编。第三集为花卉草虫谱及花木禽鸟谱，4卷，也由王质绘，王概、王耆、王臬合编。第二、三集于康熙四十年（1701）以木版彩色套印，每集前也各有画法浅说、画法歌诀，次为诸家画法，并附简要说明，末为模仿各家画谱。沈心友原拟编第四集，但终未成书。

《芥子园画传》一书较为系统地介绍了中国画基本画法和传统流派，图文结合，简要明了，由浅入深，虽有舛误，却便于初学者临摹参考，为入门捷径，所以流行甚广，对于绘画的普及起到了积极的作用。然而从引导初学者走向公式化和摹古倾向来说，此书也有不小的消极作用。

《雨窗漫笔》、《柴丈人画说》、《画筌》等不同取向的画论著作：

清初的画论著作，大多侧重于山水画，也有少数专论花卉的著作。其时画坛繁荣兴盛，画风多样，面貌各异，针对不同取向的艺术，许多画家都发表了自己的见解与主张，这些言论有的形成了系统的文章或专著，有的只是散见于题跋诗

文中，被时人或后人辑录成书。其中，《雨窗漫笔》反映了文人正统派山水画主张，颇重气势笔墨。《柴丈人画说》为课徒而作，不忽视笔墨，而尤重丘壑。《画筌》则企图在集古来山水画理法大成的基础上，合文人画家与职业画家长处为一。

《雨窗漫笔》1卷，为王原祁所撰，共十则，首则为自序，其余九则为论画，阐述了他对山水画创作的一些认识，反映了他的绘画思想。其艺术观点与王时敏、董其昌一脉相承，强调绘画创作中的所谓“正派”传统渊源，而贬斥北宗如浙派等。论画多就山水画的立意、位置经营（龙脉、气势）和笔墨设色技法发表自己独到的见解和心得，虽寥寥九条，颇多精义。另有《麓台题画稿》一卷。

《柴丈人画说》是龚贤为初学山水画者讲解基本技法并阐述其对山水画之见解的著述。他讲画法而以画理统摄，尤能以师造化为出发点，进行切实而扼要的解说，其画论主张亦颇有见地。其中他把山水画的表现技巧归结为“画家四要”，即“笔法、墨气、丘壑、气韵”。讲究用笔要以中锋为主，“中锋乃藏，藏锋乃古”，“笔法古乃疏、乃厚、乃圆活，自无刻、结、板之病”；墨气要“厚”、“活”、“润”，使用自创“积墨法”；丘壑要遵循“奇”而“安”的法则，达到“实境”与“幻境”的统一；气韵要“浑”、“雅”。认为“笔法、墨气、丘壑三者得则气韵生矣。”将“四要”作为品评绘画的主要标准。龚贤在绘画理论上的许多精辟见解，还散见于题画跋文成其他书籍中，如《课徒画说》、《龚安节先生画诀》等。

《画筌》为笪重光所撰。笪重光（1623——1692），字在莘，号江上外史，晚号逸叟，京口（今江苏镇江市）人内。顺治九年（1652）进士，官御史。善书画，精鉴赏，名重一时，与著名画家王翚、恽寿平相友善。《画筌》全篇4600余字，不分章节，通篇用对偶文字，一气贯注地讲述山水画理论和技



法，亦略兼及人物花鸟。文中有王翚、恽寿平逐段所加的评语，篇末为著者庚申（1668）夏付印前跋语。此篇荟萃历代画理画法，以朴素辩证法方法，取其精华，去其糟粕，尤能于“意境”的虚实、“通体”与“段落”的联系，土与石、笔与墨、“师化工”与“扰缣素”、“守家数”与“变门庭”、画工与文人等多种关系，发挥见解。持论精微透彻，发前人之所未发。此书刊印后，汤贻汾为便于初学者阅读，重新进行整理、删定，分成缘起、论山、论水、论树石、论点缀、论时景、论钩皴点染、论用笔用墨、论设色、杂论、总论11篇，每篇后附上自己见解，名为《画筌析览》，对领会原著旨意颇有裨益。

第二章　清代中后期的绘画

概　况

自雍正至道光中，是清代绘画发展的中后期。虽然清政府面临着不断增加的内忧外患，但总体而言，政治比较稳定，经济有所发展，市民审美需求有了增长，由传教士带来的西方画法也产生了一定影响。这一切都从不同方面左右了清代中后期绘画的演进。

这一时期，随着宫廷对绘画功能的重视，宫廷画家地位得到改善，宫廷绘画机构形成规模，纪功纪盛以及满足观赏需要的创作亦持续展开。一个重要现象是，由于朝廷对现实题材的关注，也由于对外籍画家的任用，在宫廷人物和肖像画中出现了一批融合西法的作品，讲求焦点透视，表现明暗凹凸，这种中西合璧的新风格甚至也导致民间泰西派的形成。

在宫廷人物画家融合西法得到皇家首肯之际，朝廷在山水花鸟画方面却极力倡导娄东派、虞山派的山水画风和常州派的花鸟画风。结果一方面导致了宫廷绘画中山水和花鸟的文人化，另一方面则引导形成了遍及朝野的山水花鸟画的正统派，助成了正统派绘画的风格化模式化而日渐衰落。

与此同时，随着扬州盐运业的繁荣，江南市民文化思潮的发展，美术市场的兴盛和亦贾亦儒的新兴商人对鉴藏兴趣的增加，扬州及其附近成了因不得志而卖画的文人画家和有文化修养的民间职业画家的活动中心。他们的愤世疾俗及其在市场供求关系中的自我调节，引起了画家雅俗观的潜变，使之在写意花鸟画与写意人物画上发展了清初独抒个性派的艺



术，拓宽了题材，提高了绘画的主体性与世俗性。在扬州衰落之后，在江浙一些经济文化名城中，更出现摆脱正统派桎梏而多方探索的新趋向，或转法吴门派而上溯宋元，或以金石入画而别开蹊径，或修正正统观念而寻求发展，或画肖像仕女而适应时代需要的功能或审美风尚，酝酿着晚清开埠后的变化。

这一时期，画学著述适应创作、鉴赏与课徒的需求围绕着集大成的方向向深广发展。画论著作的法理结合与更加专门而系统化，鉴藏著录的宏富详赡与趋于精密，画史著述的专史化、区域化和近现代化，成为了突出特点。

第一节：宫廷绘画与西学东渐

清代的宫廷绘画发端于清初，而极盛于中期雍正、乾隆年间，嘉庆之后逐渐衰落。清代的帝王，无论顺治、康熙还是乾隆，不仅嗜好书画，而且十分重视绘画辅佐统治的作用。他们对宫廷绘画的发展都十分关注，为此招募画家，设置机构，鼓励创作，甚至亲自审定画稿，极大地促进了清代宫廷绘画的发展，至清代中期宫廷绘画终于呈现出繁荣兴盛的景象。

雍乾时期宫廷绘画的兴盛：

雍正、乾隆时期，宫廷绘画得到极大发展，不仅绘画机构及制度进一步完善，而且画家日众，作品丰富，形成了具有时代特色的清代宫廷绘画风格。

雍正时，在内务府中设立了“画作”，专门容纳画家并组织他们进行绘画创作。乾隆时，宫廷绘画机构更加完善，先

后设置了“画院处”和“如意馆”两个专门机构，宫廷画家的地位也得到一定的提升，由先前的“南匠”改称“画画人”。同时也制定了严密的制度，首先入宫时有考核；其次，被录用后则要进行试用；然后，正式录取的画家还要根据各自的艺术水平高低划分等级；最后，皇帝为了更好地控制和使用宫廷画家，实行了严格的赏罚措施，恩威并施；同时，皇帝还经常对作品进行审查，画家不能随心所欲地按照自己的意愿或趣味进行创作。如此等等，都为宫廷绘画的繁荣发展奠定了基础。

这一时期进入宫廷的画家很多，加上康熙时已经入宫此时仍然活跃的画家，队伍十分壮大。他们绝大多数是职业画师，如冷枚、陈枚、唐岱、丁观鹏、贺永清、余省、张宗苍、徐扬、丁观鹤、金廷标、姚文翰等；除此而外，也有少数的西洋传教士画家，以及一些词臣、宗室画家。因此，所反映出来的题材画风也是丰富多彩、不尽相同的，人物画以工笔重彩为主亦作白描画法，大抵借经仇英上溯宋人；花鸟画以恽寿平传派的没骨写生为主，亦有继承宋工笔重彩传统者；山水画则主要是“四王”正统派的文人画风。此外，人物画、花鸟画和山水画，亦出现了中西合璧的新风貌，形成繁盛的局面。

唐岱（1673——1752），字毓东，号静岩，满洲正白旗人。官内务府总管，以画祗候内廷，是康熙、乾隆时重要的宫廷画家，康熙帝曾赐“画状元”。唐岱善画山水，是王原祁的弟子，画风沉厚深稳，著有《绘事发微》。存世作品有故宫博物院收藏的《晴峦春霭图》轴（图28），作于乾隆六年（1741），所画崇山叠嶂、霭横晴峦、飞瀑曲溪、茂林葱郁、石桥孤立、水榭山居，为正统派山水的常见格局；其画法亦出于乃师，山石用干笔皴擦，浓墨横点，画面略以赭石罩染及淡青绿点染，色墨浑融一气，烘托出春光明媚、悠远苍润的山水意境。他



图28　唐岱　《晴峦春霭图》　轴　绢本　设色　纵282厘米　横159厘米
故宫博物院藏



图29　陈枚　《月曼清游图》册　绢本　设色　纵37厘米　横31.8厘米　故宫博物院藏

的作品显示了王原祁娄东派画风对宫廷绘画的深刻影响。

陈枚，字载东，号殿抡，晚号枝窝头陀，娄县（今上海松江）人。雍正初成为内廷供奉，官内务府员外郎。他工山水、人物，宗法宋元，折衷唐寅，参用西洋画法。《月漫清游图》册（藏故宫博物院）（图29），共十二幅，描绘宫廷仕女寻梅、赏花、吟诗、观画、品古、玩耍等清闲的闺阁生活。笔法精工流畅，仕女形象纤秀，比例均匀，设色妍丽，建筑、器具等的描绘运用了明暗转折、焦点透视的西洋画法。

丁观鹏，顺天（今北京）人。雍正、乾隆时供奉内廷，善画道释、人物，画学同宗丁云鹏，风格工整细丽。传世作品有作于乾隆三十二年（1767）的《法界源流图》卷（吉林省博物馆藏）等，其作品也受到西洋画法的一定影响。

张宗苍（1686——1756年），字默存，号篁村，江苏吴县人。乾隆帝南巡时，以《吴中十六景册》进呈，遂进入宫廷供职，作品深得乾隆皇帝赏识，官户部主事。山水师黄鼎，用笔沉着，多用干笔淡墨皴擦，是王原祁的再传弟子。此外，徐扬、方琮等人的画风也多属“四王”正统派系。

《视学》及线法画与外籍宫廷画家

在清代的宫廷中，吸收了许多欧洲传教士为皇家服务。他们大多既精通宗教神学，又具有自然科学的知识，其中一些人还兼擅绘画，成为了供奉内廷的宫廷画家。这一宫廷绘画史上的特殊现象，反映了当时中西文化艺术交流的情况。这些传教士画家，除了奉诏作画、画法结合中西以外，还将西洋绘画的技法传授给一些在宫中任职的中国画家，致使这些画家的作品中表现出程度不同的西洋绘画的因素，特别是注重明暗光影的描绘和运用焦点透视画法所营造出的深远效果。

这些作品所呈现出的迥异于以往宫廷绘画的中西合璧的新风貌，尽管尚有生硬、不协调的痕迹，但是仍表现出鲜明的时代特征，因此具有艺术史的意义。

欧洲传教士画家对西洋绘画的传播，不仅在技法上，还在理论上。年希尧编著的《视学》，是在中国出现的第一本专门介绍西方绘画透视学的著作，曾得到郎世宁的帮助。年希尧（？——1738年），字允恭，广宁（今辽宁北镇）人，累官广东巡抚、工部右侍郎，雍正四年（1726）任内务府总管。他在郎士宁来华前十年就已开始研究透视学，其后，又与郎士宁多次研讨，于雍正七年（1729）出版了此书，书名为《视学精蕴》，再版时改书名为《视学》。在《视学》中，作者将西洋焦点透视画称为"线法画"，这是因为在作品的绘制过程中，为保持透视的精确性，需要在画面上引出许多实线或虚线，即所谓"定点引线之法"，故称之"线法画"。线法画特别有助于表现建筑物和自然景色的深远感，使画面看起来具有逼真的效果。这些"线法画"的作品大多是由传教士宫廷画家完成的。

在清廷中供职的外籍宫廷画家有郎士宁、王致诚、艾启蒙、安德义、贺清泰、潘廷章等人；其中以郎士宁最为著名。

郎士宁（1688——1766年），原名Giuseppe Castiglione，意大利人，生于米兰，年轻时受过较为系统的绘画技法训练，为教堂画过耶稣像和圣母像等宗教题材画。康熙五十四年（1715）被派到中国传教，约于康熙末雍正初进入宫廷供职，曾参加圆明园西洋楼的设计与施工，长期供奉于内廷。在供奉期间，郎士宁既作油画，亦使用中国画工具，按照西洋画法作中国画，所画人物、肖像、花鸟、走兽，均重视明暗、透视，注意解剖、结构，形成精细逼真的画面效果，受到皇帝的重视和赞许。他的早期画风还完全是典型的西洋画法，后



来为了适应中国皇帝的品位，逐渐揉和进一些中国画的技法。至乾隆时，其画风已是具有中西合璧的特色。他参与创作了许多以当时重大事件为题材的纪实绘画，这些作品都具有十分重要的历史价值。传世作品约有80余件，诸如《聚瑞图》轴（藏台北故宫博物院）、《嵩献鹰芝图》轴、《马术图》轴、《弘历平安春信图》轴、《弘历哨鹿图》轴（均藏故宫博物院）等等。《弘历平安春信图》（图30），是一幅很有意思的作品，画乾隆皇帝弘历老年和少年并立的古装肖像。人物面部以写实手法画出，刻画精微，但融入了中国肖像画的传统，面部没有使用明暗光影，而以柔和的平光处理，衣纹亦用中国传统笔墨勾线，反映了他后来中西画法结合的面貌。

王致诚（1702—1768年），原名Jean Denis Attiret，法兰西人，乾隆三年（1738）来到中国，成为乾隆、嘉庆时的宫廷画家。其画初不为皇帝所喜欢，后学中国画法，曲尽帝意，才得到重视。擅长人物、肖像、走兽，《十骏图册》（图31）（藏故宫博物院），画乾隆的十匹骏马坐骑，采用西洋画法，笔法工细缜密，造型准确，姿态各异，骏马的皮毛极富质感。而树木坡石则采用中国传统笔墨技法，尚能与骏马协调。

此外，艾启蒙（1708—1780年），原名Ignatius Sickeltart，波希米亚人；贺清泰（1735—1814年），原名Louisde Poerct，法兰西人；安德义（？—1781年），原名Joannes Damaseenus Salusti，意大利人；均于乾隆年间来华传教，并进入宫廷供职，参与创作了许多重大题材的作品。

重要的宫廷绘画作品：

雍乾时期的宫廷绘画主要是传统的中国画，亦有自西方传入的油画和铜版画，其题树内容包括三个方面的内容：一、



图30 郎世宁《弘历平安春信图》轴 纸本 设色 纵68.8厘米 横40.8厘米
故宫博物院藏



图31　王致诚《十骏马图》册　纸本　设色　纵24.2厘米　横29.1厘米　故宫博物院藏

描写人物肖像的作品：包括帝王御容、后妃肖像、功臣肖像等；二．纪录宫廷重大事件与反映朝野生活的作品：如南巡、征讨、平叛、赐宴、庆功、狩猎、行乐、筵宴、婚庆、祝寿等内容；三．供装饰或纯粹观赏的作品：主要是山水画和花鸟画。此外，还有一些表现历史及宗教等题材的作品。其中重要的代表作品有：《弘历岁朝行乐图》，《弘历哨鹿图》、《马伎图》、《万树园赐宴图》、《紫光阁赐宴图》、《春夜宴桃李园图》、《乾隆南巡图》、《姑苏繁华图》等等。

《乾隆朝服像》轴（图32）（故宫博物院藏），作于乾隆元年（1736），为乾隆皇帝25岁继承帝位后的朝服肖像。图中乾隆帝身着全套朝服，端坐在龙椅上，雍容华贵，神态清穆，用笔精工细致，体现了中西结合的画风。

《万树园赐宴图》轴（图33）（故宫博物院藏），是纪实性题材中最有代表性的作品之一，描绘乾隆皇帝于乾隆十九年（1754）夏，在承德避暑山庄万树园接见并筵宴维护祖国统一、反对分裂的杜尔伯特部的重大事件。画面采用焦点透视构图，青山环抱着偏于画面右方的宴会场所，在圆形帐篷前摆设着筵席，两边分列着乐队和喇嘛；场地四周用布帷围起，有武装侍卫守立。布帏外的树林间，人们正在做着宴会的准备。乾隆皇帝在文武官员的前呼后拥下，乘辇舆进入筵宴场内，“三车凌”等蒙古族首领及清廷官员排成方阵，跪迎乾隆皇帝的到来。该图虽未免过于整齐乃至刻板，但人物肖像个性鲜明，整个画面布局亦尚壮阔、隆重而肃穆。作品完成于乾隆二十年（1755）夏，由郎士宁、王致诚、艾启蒙等绘制“御容”及主要文武官员、“三车凌”等重要首领肖像；山石、树木、舆人、乐手、杂役等则由画画人协助完成。此画绘制前，乾隆特命郎士宁、王致诚、艾启蒙等专程赴承德绘制油画肖像，进行准备，确定构图并经乾隆帝认可后，方开



图32 佚名《乾隆朝服像》轴 绢本 设色 纵220厘米 横183厘米 故宫博物院藏

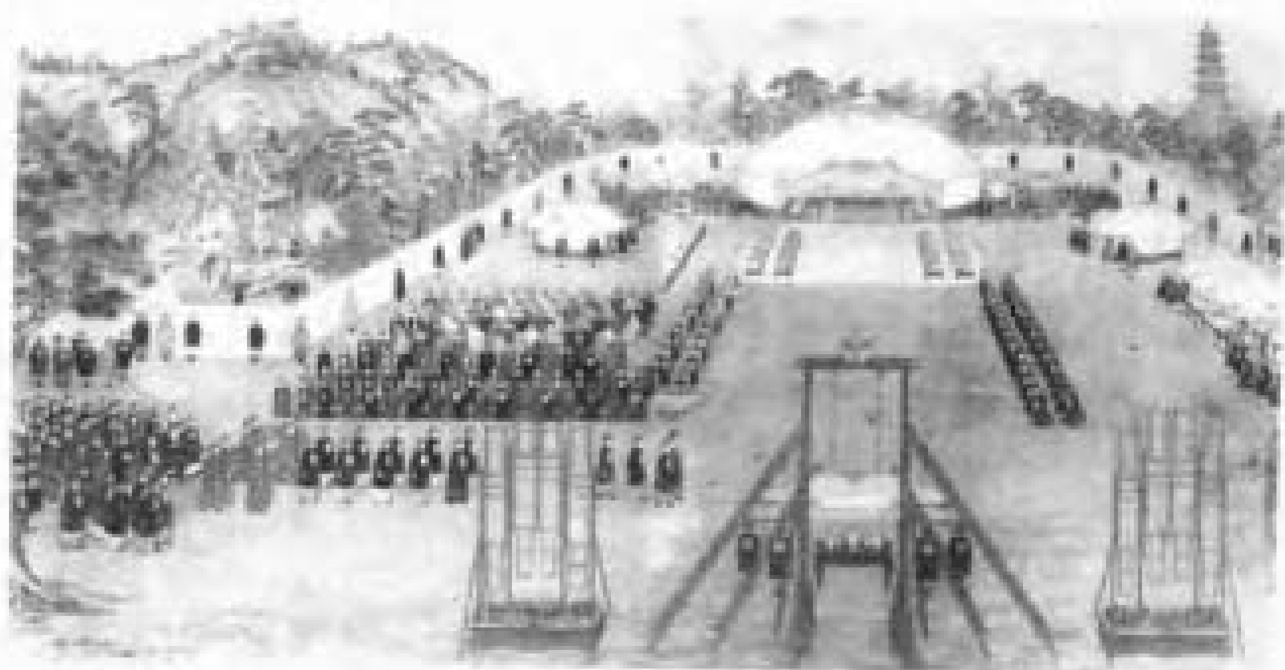


图53　郎世宁、王致诚等《万树园赐宴图》卷　绢本　设色　纵221.2厘米　横419.6厘米
故宫博物院藏

始制作。肖像以西法为主参酌中法，山水树石则主要是中国传统的画法。

宫廷中的油画作品：

随着兼擅西方油画的传教士进入宫廷任职，宫廷中出现了由他们、以及受其传授的中国宫廷画家所创作的油画作品。诸如焦秉贞、冷枚、丁云鹏等著名宫廷画家以及王幼学、王儒学兄弟、永泰、张为邦等都学习过油画技法，并创作过油画作品，现存故宫博物院的绢质屏风油画《桐荫仕女图》，就被认为是康熙年间中国宫廷画家的作品。清代宫廷中的油画，大都用于装饰墙壁，几乎没有保存下来，现在所能见到的多为单幅作品。乾隆时期，郎士宁、王致诚、艾启蒙、潘廷章等传教士画家都奉诏创作了许多油画，现存乾隆时期的油画作品有郎士宁的《太师少师图》、《乾隆抚琴图》（均藏故宫博物院）、《戎装人物像》（台北故宫博物院藏）、王致诚的《乾隆射箭图》（故宫博物院藏）、《蒙古贵族像》（共8幅）（德国柏林国立民俗博物馆藏）、佚名《胤祯朝服像》、《弘历朝服像》（均藏故宫博物院）等。

现藏香港艺术馆的《贵妃肖像》（图34），画的是皇帝的妃子，画法细腻准确，富于立体感，显示了作者具有较为深厚的素描功底及解剖知识。画像在使用欧洲古典油画材料与技法的基础上，又吸收了中国传统绘画的某些影响，特别是在光线的处理上，为避免侧面光照给人物面部所造成的强烈明暗对比效果，而采用了正面光照，人物面部显得清晰柔和，比较符合中国人尤其是皇帝的审美趣味和欣赏习惯。此幅作品没有落款，但从画风与油画技巧上分析，很有可能是郎士宁的作品。



图34 《贵妃肖像》 油画布 纵68.6厘米 横51.3厘米 香港艺术馆藏



图35　董邦达《峦嶝寒林图》轴　纸本　墨笔　纵118.7厘米　横54.7厘米　故宫博物院藏

词臣画与宗室画:

康、雍、乾三朝还有一些学养既富、地位亦显的大臣或宗族擅长绘事,他们的作品也同专职供奉的宫廷画家一样,署"臣"字款。其中著名的词臣画家有王原祁、宋骏业、董邦达、蒋廷锡、高其佩、钱维城、邹一桂等,宗室画家有允禧、弘旿等,他们大多受"四王"正统山水画风或恽寿平"常州派"没骨花卉画风的影响,体现着当时一统画坛的主流风格。

宋骏业(?——1713年),字声求,号坚甫,江苏吴县人,官至兵部右侍郎,擅长画山水,受业于王翚,其作品保留了王翚秀丽润泽的特点。

董邦达(1699——1769年),字孚存,号东山,浙江富阳人,雍正十一年(1733)进士,官至礼部尚书。擅画山水,画风受四王的影响很深,取法元人,善用枯笔。其作品很得乾隆皇帝的赏识,他的作品数量很多,大部分属于"臣字款"。收藏在故宫博物院的《烟磴寒林图》轴(图35),仿巨然笔意画崇山密林,构图严谨,用枯笔短皴,气韵苍润恽厚,意境幽静清爽。图上方有乾隆皇帝题诗一首。

钱维城(1720——1772年),字宗盟,号稼轩,武进(今江苏常州)人,乾隆十年(1745)参加藏试,获得第一名状元,历任翰林院修撰、刑部侍郎等官职。其山水画学董邦达,推崇元人笔墨,推长用干笔皴擦,丘壑幽深,气韵清秀。花卉画则绍述恽寿平的常州派。

蒋廷锡(1669——1732年),字扬孙,号西谷、南沙,江苏常熟人。康熙四十二年(1703)进士,官至文华殿大学士兼户部尚书。擅画花鸟,中年以前受恽寿平影响,后融合沈周、陈淳等画法,变为放逸。作品既有工笔重彩、妍丽工细者,又有水墨写意、简逸洒脱者,也有没骨写生、风神雅致



者。《牡丹图》轴（图36）（藏上海博物馆），作于乾隆八年（1730），为晚年精品之作。自题仿沈周笔意，画折枝牡丹，淡墨勾画瓣，浓墨渲染花叶及点叶筋和花蕊，姿态清艳舒展，殊少牡丹富贵之气，而多淡雅闲逸之韵。

邹一桂（1686——1772年），字原褒，号小山，无锡人。雍正五年（1727）进士，官至礼部侍郎。工画花卉，其妻为恽寿平后人，其画风亦受恽氏影响。作品风格明净雅致，生动自然。代表作品有《白梅山茶图》轴等。著有《小山画谱》。

高其佩（1660——1734年），字韦之，号且园，辽宁铁岭人。隶汉军镶黄旗，以荫官至刑部侍郎。其人物、山水可能受吴伟影响，亦善花鸟。中年以后，开始用指头作画，以减笔写意画法见长，创指头画派，师从者有朱伦瀚、李世倬等。他在晚年曾被召入圆明园如意馆工作三年之久。辽宁省博物馆藏《梧桐喜鹊图》轴（图37），以指尖、指头、指肚、指背、指甲等处勾线运墨，挥洒自如，水墨浓淡干湿，形象简括自然，富于生趣，是其指头画面目。

允禧（1711——1758年），康熙第二十一子，字谦斋，号紫琼道人，为慎郡王，擅长山水及花卉，受王原祁影响，笔致超逸，风格清淡。弘旿（？——1811年），康熙之孙，画师董邦达，亦属四王系统。

第二节：扬州画坛与八怪崛起

扬州，古称广陵，地处江淮要冲，运河入江之口，自古为我国东南重镇。明清易代之际，虽然扬州因抵抗清军而遭到惨重破坏，但到了清代中期，扬州又呈现出繁盛的局面，商业经济极其发达，百业兴旺，人文荟萃，成为全国重要的经



图36　蒋廷锡　《牡丹图》　轴　绢本　墨笔　纵97.6厘米　横50厘米
上海博物馆藏



图37　高其佩　《梧桐喜鹊图》　轴　纸本　设色　纵129厘米　横42.7厘米
辽宁省博物馆藏

济文化中心。

盐运的兴盛与画坛的多彩

扬州经济与文化在十八世纪的繁荣，主要得益于盐运商业的兴盛。当时的扬州，是江南盐运商业的中心，两淮盐运使衙署就设在这里，各地盐商为了经营运销之便，云集于此。清政府为了获得巨额盐税，实行了官督商办的政策，盐商们一旦获得了专卖权，就等于获得了垄断食盐营销的权利，他们贱买贵卖，获取暴利无算，豪富者无以计数，生活上“豪侈甲天下”，他们不仅扩大经营范围，而且以盐业带动和刺激了扬州各行各业、特别是消费行业的发展兴旺。

以盐商为首的大大小小的商人们在满足物欲享受的同时，也开始关注提升自己的社会地位，尤其是安徽商人，早就有“贾而好儒”的传统，十分重视借文化来改变“四民”（士农工商）之末的地位，因此，附庸风雅、投资文化艺术成为许多商人热心的事务。一些拥有雄厚财力的大盐商，不仅兴办教育、建造园林、资助书籍刊刻出版等等，而且自身也有一定的文化修养，他们广泛收集图书、文物、法书、名画，热心赞助支持画家诗人等有才之士，积极参与并组织诗文书画的雅集、创作等活动，有力地推动了扬州文化艺术的发展与繁荣。

由于有着雄厚的盐运经济基础以及一批商人对书画的热爱与提倡，扬州不仅形成了广泛的书画市场，吸引了大批画家，而且在画坛上出现了流派纷呈的繁荣景象。除了著名的扬州八怪之外，在肖像画、山水画、界画等领域，还活跃着其他画家与画派。

丁皋一家与肖像画：丁皋，字鹤洲，江苏丹阳人，住在扬州，出身于肖像画世家，其曾祖父丁雨辰、祖父丁俟侯、父亲



丁新如皆善写真。丁皋继承家学，亦擅长肖像画，画像能“鬓眉毕肖”，画法近于曾鲸一派。著有《传真心领》二卷，详述肖像画法。作品有故宫博物院藏、与华嵒、黄溱合作的《桐花庵主小像》轴。其子丁以诚亦克承父业。

方士庶一派的山水画：方士庶（1691——1745年），字洵远，号环山、亦号小师道人，安徽歙县人，居扬州，馆于盐商汪廷璋之家，师从娄东派中坚黄鼎，山水画风深受文人正统派影响。擅长临摹古人，风格苍秀，作品有《硐曲泉清图》轴（故宫博物院藏）。从学者有黄溱、徐桂等人，被称为“小师派”山水。

二袁等人的界画：界画是指以宫室、楼台、屋宇等建筑物为题材的绘画，因用界笔直尺划线，故有此称。界画自六朝以来获得很大发展，但文人画兴盛以后日渐衰落。清初，扬州王云、李寅、颜峄始重新致力于此，至清中叶则出现袁江、袁耀等高手，界画又得以振兴。

李寅，字白也，号东柯，扬州人。活动于康熙前期，以善画楼阁台榭扬名于画坛，山水学宋人笔法，用笔工细，设色妍丽。代表作有《雪岭盘车图》（故宫博物院藏）。

袁江（约1671——约1746年以后），字文涛，号岫泉，扬州人。主要活动于扬州和江浙一带，也曾受山西商人之邀到太原作画多年。善画山水楼阁，兼工花鸟。初师仇英及唐宋青绿设色之法，亦学李寅、颜峄等人。所作界画山水，或为传说中的仙境和古代建筑，或为真实的名园胜景，境界恢弘壮丽，自成一家。代表作品有中央美术学院收藏的《山水通景屏》大幅等。南京博物院藏《海上三山图》轴（图38）描绘神话传说中的蓬莱三岛景象，将雄伟壮阔的奇山异水与富丽堂皇的琼楼雕阁巧妙和谐地融为一体，既精工细丽，又气势磅礴。袁耀，字昭道，袁江之侄（一说其子），活动于清中期。



图38　袁江《海上三山图》轴　绢本　设色　纵41.3厘米　横56.8厘米　南京博物院藏



工画山水界画，画风工整华丽，风格接近袁江。代表作有《扬州名胜图》轴、《汉宫春晓图》轴等（均藏故宫博物院）。

以上这些画家，尽管题材、画法、风格各自不同，但他们都是以绘画技艺谋生的职业画家，代表了当时扬州画坛繁荣景象的不同侧面。

市民审美与八怪新变

十八世纪的扬州，以商人为主的新兴市民阶层对绘画的需求十分普遍，他们有着与以往封建官僚文人大不相同的审美趣尚。由商业经营与生活方式的特点，他们闻见较广，乐于接受新鲜事物，喜好寻求刺激，追随“喜新尚奇”的消费时尚，因而在一定程度上，对绘画艺术也要求能够反映本阶层所推崇的个性化、世俗化、“喜新尚奇”的市美好尚。对于靠卖画为生的画家来说，为了买卖双方互为依存的特殊关系，不得不考虑顾主的口味与需求，特别是那些深受传统雅俗观影响的画家，也同样在反思自己的观念是否合宜。扬州八怪所代表的正是这样一些画家，他们不同于纯粹的职业画家，而是兼有文人画家与职业画家双重的身份，是以文人画家面貌出现的职业画家，一方面他们坎坷的生活经历，已经使他们传统的雅俗观发生着潜变，另一方面，他们复杂的身份，也缩短了其与纯粹职业画家及商人顾主之间的距离，使得他们的文化观念与审美趣尚发生着变异，最终导致了他们绘画风尚的新变。

扬州八怪的绘画新风，或多或少地顺应了新兴市民阶层的好尚，表现出对正统派绘画的疏离。他们的大多数作品，突破了传统雅俗观念的桎梏，迥别于正统派的艺术趣尚，以不拘泥古法、敢于领异标新为特色，呈现出不同于前人的意蕴

与风貌。其艺术趣尚的新奇表现在取材、立意、审美趣味、对传统的择取以及对创作方法汰选的方方面面中。

八怪一反正统派文人画家竞尚山水的风气，更多致力于花鸟画的创作。他们虽或兼工人物、山水、肖像，但均擅长花鸟，而当时"扬人无论贵贱皆戴花"，有民谚云："金脸，银花卉，要讨饭，画山水。"说明花卉翎毛题材深受广大市民阶层的喜爱。而扬州八怪的竞尚花鸟画，十分鲜明地体现出对现实生活的关心与对世俗趣尚的认同。八怪的花鸟画亦在某些方面超越了宫廷绘画与文人绘画的取材范围和立意内涵，似乎无意于远离现实和超凡脱俗，而是更喜欢在日常生活题材或即便是传统题材中，抒发对世俗生活的情趣以及寄托对民间疾苦的关爱之情，使作品由出世而转向入世，由雅趋俗，由庄人谐，由自娱而娱人，由体现封建士大夫的审美理想转向个性抒发和独特生活感受的表达，由雍容文雅的牧歌式情调转向意趣的躁动、生辣、奇崛与奔突。显然，法度森严、意趣陈旧而缺乏个性的文人正统山水，已经不符合市民阶层的时尚要求，而写意花鸟画，因其抒写性灵的新传统及其易于表达新鲜的审美意识从而受到普遍的欢迎。

八怪尤其崇尚着重主观世界抒发和书法式表现的写意。徐渭、石涛以来高扬个性的文人写意花鸟画新传统，对扬州八怪发生了深刻的影响，这一新传统在文化内涵上突破了"怨而不怒、哀而不伤"的儒家审美规范，开始冲破传统山水平和简静、贵逸闲适的共性化意趣，而以个性鲜明的感情与识见接近了市民的审美要求。他们在创作思想上强调以意为之，不泥古法，独抒性灵，法自我立，使得其作品在审美关系上更加主体化和个性化，在审美情趣上更加世俗化、平民化。

八怪艺术的领异标新，还表现在形式风格上。他们在绘画中不但讲求画中有诗和书画一体，而且尤为重视笔法点画

的不拘绳墨和直抒个性。他们在继承前人的基础上更加强化、完善了诗书画印相结合的形式，特别是书法和印章，不仅已然成为画面布局、色彩关系以及表达画家意趣的重要组成部分，而且还成为以草书金石碑版入画的新的因素。以草书特别是以狂草入画和以金石碑版入画的结果，不仅扩大了笔墨节奏的抒情性，推动了“不似之似”的夸张变形，促进了中国式空间表现讲究平面构成的演进，增强了中国写意画的书法式抽象因素，而且推出了比前人更加狂放霸悍、饶于“力之美”的风格，以及更富于装饰奇趣的朴拙美的画风。

总而言之，扬州八怪的绘画迥别于正统派绘画，具有入世化、个性化、由雅入俗、由工入写、删繁就简、领异标新、奇拙狂放的鲜明的风格特征。

郑燮、李鱓、李方膺与高凤翰

扬州八怪虽然“怪以八名”，但清代以来的文献中列名“八怪”者就有15人之多，分别是李鱓、李葂、郑燮、金农、高凤翰、李方膺、黄慎、边寿民、杨法、罗聘、高翔、汪士慎、华嵒、陈撰、闵贞等。他们大多不是扬州人，为了便于卖画而流寓于此，彼此间或为同乡，或为艺友，或为师生，在艺术思想与绘画风格上有着某些相近之处，因此，现在的画史研究者多把他们当作一个画派来研究，而不是非要具体到哪八位画家。

这些活跃在扬州以卖画为生的画家，大体可以分成三类。其中一类以郑燮、李鱓、李方膺、高凤翰为代表。他们都是文人，曾学优登仕，有一定的政治抱负与政治才能，因宦途失意，才转而来扬州卖画为生，成为了以画为业的文人职业画家。他们的绘画题材较为单一，主要是“三友”、“四君子”

等文人画传统题材，但在立意上拓展了思想容量，在画法上突破了传统的藩篱，而特有自己奇崛的风貌，其中尤以郑燮最为世人所知。

郑燮（1693——1765年），字克柔，号板桥，江苏兴化人。他出身于日渐破落的书香门第，四岁丧母，由乳母抚养长大。他素有为国为民的远大抱负，通过读书应试，成为“康熙秀才（24岁）、雍正举人（40岁）、乾隆进士（44岁）”。50岁时，出任七品县官。从乾隆七年（1742）到十八年（1753）间，他先后任山东范县和潍县的县令，怀着“为官心存君国”的愿望，立志做一个“亲民之官”。他在此时送给山东巡抚的《衙斋图》中题诗道：“衙斋卧听萧萧竹，疑是民间疾苦声。些小吾曹州县吏，一枝一叶总关情。”表达了他的这一心声。他为官清廉，兴利除弊，亲政爱民；政绩卓著，却因开仓赈灾触怒上司而被罢官，从此打消了功名之念，来到扬州，以文人的身份走上职业画家的道路。早在作官之前，郑板桥就已到过扬州卖画，与李鱓、黄慎、金农等来往，并得到商人的资助，其思想中反理学、重农夫而不轻工商的因素也初露锋芒。罢官之后，他更加看清了官场的腐败，从而在诗文书画中尽情抒发对世事人心的感慨与不平，寄托一己高洁的品格与不肯同流合污的情操。

郑板桥的绘画多以兰竹为主，自言“画兰竹五十余年”。他的艺术有“三绝”、“三真”之称，“三真”是指他的艺术具有真气、真意、真趣；“三绝”则是指他诗书画兼善而又融为一体。其诗歌通俗晓畅、直面世情民生；其书法吸收碑刻草隶而形成独特的“六分半”书；其绘画注重以书法入画法，强调个性化的表现，终于形成了删繁就简、清瘦挺劲的个人风格。沈阳故宫博物院收藏的《丛竹图》（图39）是其71岁时为高翔40岁生日而作，可以代表他典型的画风。所画墨竹瘦



图39　郑燮《丛竹图》　横幅　纸本　墨笔　纵91厘米　横170厘米　沈阳故宫博物院藏

劲奇崛，横斜姿纵，老干新枝，天趣自发，一股凛傲、刚正、倔强不驯之气溢出纸素。其以草隶笔法画竹，墨色浓淡相宜，竹丛重叠错落，疏密有致，极具特色的题跋长短参差地穿插于竹竿间，显示出作者在布局上别出心裁的匠心，也最能体现出他于诗书画印契合为一的有益探索。

李鱓（1686——1762年），字宗扬，号复堂，江苏兴化人。出身名门望族，中举人后，以献画称旨成为宫廷画家，不久遭忌离宫，落拓江湖，至52岁时才检选山东临淄县令，又调任滕县令，虽为政清简，但因忤大吏遭罢官，卖画于扬州，成为有文化的职业画家。李鱓学画从山水入手，后学元明人小写意花鸟，入宫供奉期间，奉旨随蒋廷锡学画工笔设色花卉。出宫后转学高其佩放逸一路的画风，在扬州时因见到石涛画，而再变为破笔泼墨、豪纵不拘的大写意。李鱓也属于诗书画三绝的画家，他的花鸟画，题材广泛，立意不时关乎民生，画法一反文人画纤弱妩媚，笔酣墨畅，纵横奇肆，淋漓泼辣，天趣横生，躁动落拓，一味霸悍，在八怪中堪居首选。《蕉竹图》轴（图40）水墨淋漓，笔势纵横，有徐渭风格。《芭蕉睡鹅图》轴（青岛市博物馆藏）阔笔写芭蕉、土坡、白鹅，用笔粗旷简洁，充满日常生活情趣，其题诗书法古朴倔强，与笔法和谐统一，并以题诗发挥画意。

李方膺（1697——1756年），字虬仲，号晴江，江苏通州（今南通）人。其生平经历与郑燮、李鱓颇多相似之处，曾任山东乐安县令、莒州知州等低层宫吏、因憨直爱民而屡遭诬陷，以至入狱，平反后再度任官，又因不善打点上级而再被罢官，历经坎坷。直至54岁才结束了宦游生涯，在南京、扬州等地卖画为业。其画风接近李鱓，在作品立意和艺术思想上亦与李鱓、郑不无二致，善画“三友”、“四君子”题材，尤以墨梅著称。画风目空古人，信笔挥洒，雄肆浑厚，脱略恣



图40　李鱓《蕉竹图》轴　纸本　墨笔　纵126厘米　横62厘米　广州美术馆藏



图41　李方膺《潇湘风竹图》轴　纸本　墨笔　纵168.3厘米　横67.7厘米　南京博物院藏



纵。《潇湘风竹图》轴（图41）（南京博物院藏）是其57岁时所作，画狂风之中顽石突立、竹叶劲舞而竹竿傲立不屈。竹叶以迅疾奔放的草书笔势写出，叶根尖细而叶头宽粗，不求形似，而一股雄强豪迈、不可遏止的神采气度焕然而出。

高凤翰（1683——1748年），字西园，号南村，又号南阜山人，山东胶州人。生于书香之家，曾任安徽歙县县丞等职，却仕途偃蹇，在仪征县丞委管泰州坝监掣任上，因被诬告，革职下狱，后虽无罪释放，但右手已在狱中致残，书画改用左手。此后他一度流寓扬州卖画谋生，与郑燮、金农、高翔等交好。高凤翰于诗书画均能，尤精篆刻，且富藏砚，著有《砚史》。其山水、花卉兼善，早年画风秀劲萧散，改用用左手作画后，风格转向奇崛拙厚、奔放逸宕，成就更著。晚年以写意花卉为主，代表作《野趣图》轴（图42）作于乾隆六年（1741），以书法金石意味入画，用笔老劲古拙，墨华淹润，其独特的左手书法题跋与印章及古木怪石、野梅新发的画面组成和谐整体，别具逸趣。

华嵒、黄慎与罗聘

扬州八怪中有一类出身职业画工的画家，以华嵒、黄慎、罗聘为代表。他们均出身寒苦，自幼即刻苦力学，以卖画为业，但却十分注重提高自身的文化修养与素质，最终成为文人化的职业画家。他们的画路较宽，往往人物画、山水画和花鸟画兼擅，艺术取向偏于雅俗共赏。

华嵒（1682——1756年），原字德嵩，字秋岳，号新罗山人，福建上杭人。他出身贫苦，少年时曾在造纸场做工，但天资颖异，尤喜绘画，年轻时就在家乡华氏宗祠中画过壁画。康熙末年，他流寓杭州，在当地文人名士的影响下，潜心诗文



图42　高凤翰　《野趣图》　轴　纸本水墨　纵123厘米　横45厘米　山东省博物馆藏

书画，成为有文化修养的职业画家。为了卖画，他往来于杭州与扬州之间，与一些著名盐商及金农、高翔、郑燮、丁皋、程兆熊等画家交往。

华嵒不仅在康熙末年即获得了诗书画三绝的称誉，而且在绘画上也做到了花鸟、人物、山水兼善，他极富创造精神，在取法传统与师法造化的同时，亦汲取民间艺术的新鲜生动，形成了雅俗共赏、文质相间的风格特色。在他的创作中，花鸟画最为突出，他从学习恽寿平清丽的没骨花卉入手，兼法宋人工笔花鸟的意趣生动及元明人写意花鸟的秀逸洗练，又以小青绿山水画法写石，以干笔山水皴法画鸟，形成了十分鲜明动人的个人风格，刷新了审美情趣，丰富了画法。他的作品既无躁气、更无俗气；既似写意，又象工笔；既非写意，又非工笔，而是发展了小写意画法，使之具有高超的表现力，因而独开生面。他的花鸟形象极富感情色彩和个性化特征，明朗、清新，寓花鸟以天真、天伦之情，而少讽刺发泄之慨。善于以人情融于鸟情，以个性融于画意，再辅之以诗，使书画交融，意趣溢于画外。他的绘画以自然风情生活小品为主，在平凡的自然与社会中注入了新鲜的审美趣味与审美理想，笔调疏简，情溢画外，机趣天然，对后世花鸟画的影响很大。华嵒的代表作品很多，如《桃潭浴鸭图》轴、《天山积雪图》轴（故宫博物院藏）、《村学图》、《金谷园图》轴（藏上海博物馆）等。《山雀爱梅图》轴（图43）（天津市艺术博物馆藏）为晚年之作，描绘梅花疏枝密蕊，灿烂盛开、双雀翔止于树间，双雉呼应于石上，禽鸟刻画生动传神，笔致秀逸，设色清妍，勾画出大自然和谐清逸、野趣盎然的美好景象。

黄慎（1687——约1772年），初名盛，字公茂，又字恭懋，号瘿瓢，福建宁化人。其生平遭遇与华嵒颇为相似。他一开始学画就是为了谋生，所以专攻市场需求量大的肖像画，同



图43 华嵒《山雀爱梅图》轴 绢本 设色 纵216.5厘米 横131厘米
天津市艺术博物馆藏



时为了改变职业画工在人们心目中的地位，发愤读书，努力提高自身文化修养。为了开拓眼界和卖画之便，黄慎于中年和晚年两度客居扬州。他的作品颇能适应市民的趣味好尚，表达对下层百姓的同情、理解和颂扬；他还关心现实，曾画过《有钱能使鬼推磨》、《群乞图》等作品讽刺、揭露现实。在扬州八怪中，黄慎尤能通过人物画积极反映世俗生活与世俗趣味，扩大了人物画的题材领域与思想容量。

他的人物画初师同乡上官周，为工细画法，书学晋人二王；到扬州后，他的书法渐变为行草，再变为狂草，破毫秃颖，奇崛遒劲，奔放不拘，横扫千里。他又以狂草笔法入画，变工为写，“写神不写貌，写意不写形”，纵放泼墨，寥寥数笔，不计工拙，形成气象雄伟、苍老生动、精神骨力具备的风格，面貌焕然一新。其以狂草人画的探索，亦对中国人物画的表现力作出的重要贡献。《渔翁渔妇图》轴（图44）（南京市博物馆藏）是黄慎最为常见的人物画题材，描写普通劳动者的生活细节，充满世俗生活的情致。一位老渔翁面带微笑，斜背渔篓，手提一尾鱼，与拧身回首的渔妇相向交谈；人物衣纹勾染并用，墨色浓淡相宜，以草书笔法放笔写出，纵横挥洒，形简神足，而题跋书法与画法亦浑融一体，相映成趣。除去人物画之外，黄慎亦能作肖像画、山水画和花鸟画，风格与人物画一致。

罗聘（1733——1799年），字遁夫，号两峰，原籍安徽歙县，生于扬州。他出身于文人家庭，但幼年丧父，很早便靠卖画谋生。他不仅在绘画上属于全面精能的画家，亦在诗文上用功，曾拜金农为诗文和绘画老师。他的绘画，题材体裁极广。人物、佛像、山水、花卉、梅花无所不精，尤精于画鬼，亦能刻竹，画壁画，赏鉴金石。他的作品不仅具有扬州八怪阔笔写意的特点，而且尤以清奇、拙奥见长。他吸收了金



图44　黄慎　《渔翁渔妇图》轴　纸本　淡设色　纵118.4厘米　横65.2厘米
南京市博物馆藏



图45 罗聘《梅兰竹石图》轴 纸本 墨笔 纵166.9厘米 横65.3厘米 辽宁省博物馆藏

农的奇妙朴拙、石涛的活泼恣肆、华嵒的生趣盎然和汉画古朴，统一于似欹反正、严谨缜密的格调之中，创作出情味深长、发人深思的作品。他的鬼神画最为著名，作品如《钟馗醉归图》、《鬼趣图》（图45）（香港霍宝林藏）等，以独特的构思，奇妙的形象，变形以及“墨戏”的手法，“鬼中画出官人影”，讽喻人生，既用鬼来鞭挞现实世界的丑恶，亦反映愤世嫉俗的思想感情。

金农、汪士慎与高翔：

扬州八怪中还有一类画家，他们出身文人，富有才华，学养渊博，但或因看破官场黑暗而终身不仕，安贫守素，或因功名不就，只得“以布衣雄世”，为了生存，不得不鬻文卖画。他们属于另一类型的文人职业画家，尽管他们的绘画擅长有宽有狭，艺术造诣亦有参次，但艺术趣尚均不乏平民知识分子的特点，画风亦各树一帜。这一类画家以金农、高翔、汪士慎等为代表。

金农（1687——1763年），字寿门，号冬心，别号极多，浙江仁和（今杭州）人。自幼聪敏，英才早发，青少年时代，主要精力投入在钻研经史诗文之中，在当地颇有诗名，并且酷好金石、碑版、书画，精赏鉴，好收藏，与同为杭州人的著名篆刻家丁敬交好。金农在金石学方面的深厚学养，极大地影响到他日后画风的形成。

50岁之前，金农以诗文创作为主。他对科举之路不屑一顾，但希望能以诗人学者的身份受人赏识而被荐重用，施展才华，有所作为。因此他云游四方，结交名贤，期有所遇。其足迹几半中国，也曾到过扬州，结识了高翔、汪士慎、郑板桥、陈撰等八怪画家以及两淮盐运使卢见曾、著名盐商马曰



璜、马曰璐兄弟和江春等人。50岁这一年，是金农一生重要的转折点。在蹉跎了多年之后，名声籍甚的金农终于被举荐到博学鸿词科，他怀着矛盾的心情北上京城应试，结果却落第而返，在这一沉重的打击下，他始觉"世无伯乐"，坚定了"以布衣雄世"的人生态度，二年后侨居扬州，鬻文卖画，真正开始了职业画家的生涯。因生活清苦，亦不时出售写经、佛像、画灯、刻砚、甚至买卖古董。其行为颇多怪诞，或岁得千金，随手散去，或手头拮据，常借贷度日，可谓"饥来得钱亦复卖，饱则千金不肯易"，性情孤高，不愿"折腰向人俯仰"，被人视为"迂狂"。

金农虽然在50岁之后才正式从事绘画创作，但由于其广博的修养，诗书的精诣，故能"涉笔即古"，在扬州八怪中矫然特出。其诗歌受李商隐、陆龟蒙影响，似谣似歌，得古乐府意，题画诗尤能发挥意趣，拓展画境。其书法得力于金石碑版，师法汉碑，融合楷隶于一，自创"漆书"，奇古茂密，以拙为巧，以苍为妍，稚拙古厚，极富金石意味。其绘画，题材广泛，于梅竹、佛像、人马、山水、花卉、蔬果、肖像无所不能。他的兰竹梅花，不求形似，古拙雅致，或寄寓人品之高洁，或抒发落寞之情怀。他的山水，多为小品，构图别出心裁，笔墨稚朴，设色简逸纯净，于日常生活场景的描绘中生发出既有世俗情趣又颇具文人雅兴的意境。他的人马画，笔法拙简而善于寄托。他的肖像、佛像画，画法更加古拙奇异，造型夸张而神完气足。金农的绘画，以造意新颖、写形奇古、构境别致、境界真朴、笔墨质拙为特点，创造出蕴藉、奇辟、稚拙、古雅的独特风格，不仅在当时亦对后世产生了独特的影响。

代表作品有《月华图》轴、《自画像》轴（均藏故宫博物院）、《墨竹图》、《山水人物》册（均藏上海博物馆）等等。《玉



图46　金农《玉壶春色图》轴　绢本　设色
纵131厘米　横42.5厘米　南京博物院藏



图47 汪士慎《猫石桃花图》轴 纸本 墨笔 纵125.7厘米 横60.8厘米 上海博物馆藏

壶春色图》轴（图46）（南京博物院藏）作于75岁，是金农晚年精湛之作。画面布局一显其新颖别致的特色，以截去头尾的粗大树身纵贯画幅中心，醒人眼目，为了不造成沉闷板滞之感，特以细瘦横斜的疏枝穿插其间，平添灵动活泼的韵律。树干与树枝以包含水分的中淡墨色染出，略加浓墨点苔，梅花则勾勒后施以白粉；老干疏枝繁花，以及白梅与墨树的色彩辉映，幻化出江路野梅凌霜傲雪、冷香暗浮、花光迷离、春色涌动的清姿天趣。其用笔质朴简拙，极富秀雅脱俗的风致。

汪士慎（1686——1759年），字近人，号巢林，安徽歙县人，侨居扬州。高翔（1688——1753年），字凤冈，号西唐，扬州人。两人均终生布衣，虽生活清寒，但洁身自爱，清高孤傲，无意于功名富贵，以卖画为生。

汪士慎集嗜茶、爱梅、喜画、耽诗、治印于一身。他的画，以花卉为主，偶作山水、人物，尤爱画梅。花卉取法元人，人物颇受石涛影响。画梅则师法扬补之的纵横铁骨与王元章的繁花瘦干，着重表现梅花清冷耐寒的性格，抒发清高孤傲的襟怀。其梅花以繁胜，与好友高翔的疏枝恰成对比；画法以挥写为主，极少皴擦，水墨淹润，笔意幽秀，墨色妍雅，气清而神腴，墨淡而趣足，画风有清苦之致。晚年，先一目失明，仍以诗书画自娱，后双目皆失明，乐观如旧，更作狂草，可见其安贫守素，醉心绘事的品性。《猫石桃花图》轴（图47）（上海博物馆藏），画一肥硕花猫蹲坐在凸石上，神情狡黠诡异，有拟人化之意趣，上书题诗体现了豢养者对宠物的怜爱之情，既也与画面相互补充，又开拓了画境。所画肥猫、凸石、斜出的桃花和丛草，用笔细劲瘦硬，墨色淹润清奇，别具情致。

高翔也兼情诗、书、画、印，绘画以山水见长，亦能作花



卉、肖像。艺术上受到石涛的影响，石涛晚年定居扬州，与年轻的高翔成为忘年交，石涛死后，高翔每年为之扫墓。此外，他也与汪士慎、比邻而居的著名盐商“二马”交好，经常参加马氏小玲珑山馆等处的文宴诗会。晚年，右手病废，以左手作画，更为神妙。其山水取法弘仁、逸趣简淡，又参以石涛的纵恣，笔墨超逸，风格近于元人。代表作《弹指阁图》轴（图48)（扬州市博物馆藏），是描绘友人文思和尚的生活环境，为写实景之作。以俯瞰的视角画楼阁院落，古树参天，室内闲静，而院中有两人对语。用笔略见方折朴拙，墨色极尽萧疏简淡，勾画出如题诗中所言“登楼清听市声远，倚栏潜窥鸟梦闲”的清幽简静的意境，无一丝躁动之感。

总而言之，扬州八怪的绘画艺术，面貌各异，各擅胜场，代表了当时特立胜行、富于活力的时代新风，并且以充满异趣的画风，有别于当时笼罩全国画坛的正统画派，其放多于敛、奇多于正、写多于工、刚多于柔、拙多于巧、朴多于华的特点和标新立异的精神，对后来的海派艺术产生了极大的影响。

第三节：江浙画坛的因革

清嘉庆、道光时期，随着盐业的萧条及扬州八怪的逝去，扬州地区的经济与文化亦呈颓势，当时全国画坛的主流画风仍属娄东派、虞山派及常州派。但是在江苏、浙江一带的经济文化名城中，此时也出现了一些不拘泥于时风的画家及画派，他们或继承明代吴门画派的传统并上溯宋人而独辟蹊径；或探索以金石入画的绘画新路；或对正统派绘画及其审美观



图48　高翔　《弹指阁图》　轴　纸本　墨笔　纵68.5厘米　横38厘米
扬州市博物馆藏



念进行修正与突破，因此从不同方面取得了重要的成就。

张崟与京江派：

清代乾隆、嘉庆年间，在与扬州一江之隔的镇江，活跃着一支极富地域色彩的山水画派，这就是以张崟为首的京江派（或称“丹徒派”）。京江派始自乾隆，而盛行于嘉庆年间，其先驱画家是潘恭寿、蔡嘉，中坚人物为张崟和顾鹤庆，以及潘思牧、周镐等人。

潘恭寿（1741——1794年），字慎夫，号握筼，又号莲巢，丹徒（今镇江）人。善画山水，兼长花卉、佛像、竹石、仕女等。与著名书法家王文治为至交好友，其画初无师承，王文治以书法之理予以指点启发；后又得到王原祁曾孙王宸的传授，遂临仿古迹，折中各家画法，笔墨日渐精进，中年即负盛名。他与王文治经常合作书画，有“潘画王题”之誉。潘恭寿也经常到扬州卖画，与金农、黄慎、高翔、郑燮、汪士慎等多有往来，受到八怪艺术精神的熏染。他的山水，特别取法明代吴派文、沈画风，并由此一方面上窥北宋，一方面旁涉董其昌，融会诸家之长，用笔苍劲峭拔，墨色沉雄浓郁。代表作有《烟浮远岫图》轴（故宫博物院藏）、《山水图》册（镇江市博物馆藏）等。其族弟潘思牧，亦为京江派重要画家。

蔡嘉（1687——1756年），字松原，号雪堂，出身工匠。青年时即寓居扬州卖画。工画山水、花鸟、人物，早年杂学南北各家，画法灵活，兼融并蓄；晚年画风渐有自我面目，追摹两宋院体，注重对江南实景的描写，绘景丰饶，用笔精细，善作青绿山水；其作品也明显受到扬州地区风尚的影响，富于生活气息。代表作有《虚阁秋爽图》轴（广州美术馆藏）等。

蔡嘉与潘恭寿对明代吴门派绘画风格的推崇，对扬州八怪富于创新精神的借鉴，对描写本地山水实景的喜爱，以及

写实性的画风，无疑对张崟等京江画家产生了重要影响，为京江派的形成奠定了基础。

张崟(1761——1829年)，字宝岩，号夕庵，丹徒人。父亲是富有文化艺术修养的商人，家富收藏，叔父更是大收藏家。父辈与王文治、潘恭寿等文人雅士友善，经常在自家园林别业中举行文酒之会，对张崟走上艺术道路有熏陶、培养之功。家境优裕的张崟工诗善画，富于才华，性情渊雅萧淡，一生逃禅避世、诗画终老。父亲去世后，亦开始卖画为生。张崟的绘画和书法曾得到王文治的悉心指导，书学董其昌，专注风神；早年画风深受潘恭寿的影响，宗法文征明。中年以后，转而师法沈周，落笔沉实，墨色浓重苍秀，气息浑噩沉毅，并通过文、沈上溯元代吴镇及五代宋代荆浩、关仝、范宽、李唐等大家，追求山水苍郁、密实、浑厚的气象。并在力追古法的同时，特别重视师法造化，而不受正统派束缚，曾言曰："吾润（镇江别称）画家，家自为法，未尝一宗娄东"，在当时堪称旗帜鲜明的宣言。所作山水，多为镇江一带的风景名胜，对丘壑的描写颇具真实感，多少受到金陵八家龚贤等人的影响。因此，到了晚年，张崟能够突破正统派松秀韶俊的时代画风，独树一帜，形成了富于个性特征的风格样式：结构谨严工雅，用笔浓重谨细，山石多作细笔密皴，用墨浓郁沉厚，设色以浅绛为主，善于用点，所画江南山川郁茂华滋，气象雄奇古逸；尤擅长画松，并将松树作为画面主体加以描绘，所画松树，干直枝茂，松针千错万攒，作扇形排列，富有装饰意趣，充满蓬勃生机，世人誉之为"张松"。张崟的山水，不傍依门户，突破了当时"海内绘事家，不为石谷牢笼，即为麓台械纽"的一统僵局，自辟溪径，其作品使人"展卷了然，望而知为京口人"，成为"京江派"的开派画家。受其影响及师学者有数十人，形成了颇具地方特色的山水画派。



除山水外，张崟亦兼善花卉、人物、竹石、佛像。代表作品有《诗龛图》卷、《镇江名胜图》（均藏镇江市博物馆）、《京口三山图》（故宫博物院藏）等。《春流出峡图》轴（图49）（南京博物院藏），作于嘉庆二十二年（1817），画唐人"巴国雪消春水来"诗意，自言仿宋人李唐，但构图和山石皴法都不似李唐，或许是意在追求其严整雄强的境界。画面以俯瞰法构图，群山、峡谷、屋宇、船艚一览无余。远山隐约，云雾虚渺、中近景山峦起伏，草木葱茏，一条白练似的江流于错落的碎石间蜿蜒曲折而下，成为画面最醒目之处；山岩上古松杂树，色泽斑斓，偃卧斜倚，富于装饰情致；山体用细笔短线条密皴，淡墨层层点簇渲染，强调了山峦的结实浑厚和土质的松软湿润，富于真景实感；气象浑郁雄厚，生机勃发。是其追求宋人山水沉雄风格的代表之作。

顾鹤庆（1766——？），字子余，号弢庵，镇江人，少孤。平生嗜酒落拓，性情潇洒放诞，有狂士之风，以诗文名于时，善画山水。与张崟相友善，一度北上京城，馆于亲王府，交际名流，纵观名迹，画艺日进。其画风亦得益于对文沈的师承与融会宋元各家，落笔浓重，风格清新文雅，并由于广泛的游历而注重师法造化，描绘实景，形成自由而多变的画风。尤善于画柳，能生动描绘出柳树四时不同的姿态，富于情趣，时人将其与张崟并称"张松顾柳"。其绘画还受到一定的西洋画法的影响。代表作品有《柳溪烟艇图》、《柳荫消夏图》轴（镇江市博物馆藏）。

周镐，字子京，嘉道年间活动于京江画坛，终身以卖画为生。擅长山水，笔势雄浑苍劲，健笔纵横，设色精湛，墨采酣畅。代表作有《京江二十四景》册（镇江市博物馆藏）。



图40 张崟《春流出峡图》轴 纸本 设色 纵145.3厘米
横64.1厘米 南京博物馆藏



图50 钱杜《紫琅仙馆图》轴 纸本 设色 纵132.1厘米 横27.2厘米 故宫博物院藏

钱杜与刘泳之

嘉庆、道光年间，京江派之外，不为正统派画风束缚，而绍述明代吴门派传统的画家还有钱杜和刘泳之。他们虽然一个活动在杭州，一个寓居在苏州，但在传统的承继上，都不约而同地选择了文征明甚或赵孟頫的画风，表现出比较注重个人化的艺术品味。

钱杜（1764——1844年），字叔美，号松壶，出身于杭州世家，曾官主事。为人通脱，闲旷潇洒，性好游历。工诗书，善画山水、墨梅、花卉、人物等，富于收藏。山水宗法文征明工细风格，从文伯仁人手，旁参赵令穰、赵孟頫、王蒙等宋元人笔意。以松秀笔墨作青绿山水，妍秀清润中有生拙之趣，设色雅洁明丽。间作金碧山水，亦雅逸不俗。其山水于工谨明丽中有冷峭幽秀之致，颇具装饰风韵；意境空灵淡逸，自成一家，有“松壶派”之称。画梅师法南宋赵孟坚，幽冷疏散，可比金农。花卉学恽寿平，有清秀之致。著有《松壶画忆》等。传世作品有《著书图》轴（上海博物馆藏）等。《紫琅仙馆图》轴（图50）（故宫博物院藏），作于嘉庆二十四年（1819）57岁之时。画幅狭长的格局和秀雅的风致均接近文征明的画风。所画为友人居所，环境幽秀，景致迷人。细节丰富，近景古树参天，溪水潺流，小桥横卧，有红衣老者策杖而行。中景的庭院中，童子携琴而来，屋内二人正对坐清谈。远景山峦重叠，瀑泉飞泻，云雾蒸腾，寺院静掩。用笔纤秀精细而严谨，设色淡雅，意境清幽，林木排列有序而富于装饰性。

刘泳之（1807——1847年），字彦冲，原籍四川铜梁，随父落籍苏州。性情孤傲自矜，用心诗文绘画，中年贫困而死。他于山水、人物、花卉无所不工，深得古法。画风受到吴门画派一定影响，而又上溯元人。他的老师朱昂之画风师承娄东



三王正统派，对他也有所影响。画风谨严深秀，笔墨灵变清苍；尤善小青绿，设色清雅，境界脱俗。代表作品有《山水图》轴（藏故宫博物院）等。上海博物馆收藏的《山水图》轴（图51）作于道光十五年（1835），作者借笔墨抒发自己向往优游林泉之心。画面上山峰峭拔嶙峋，白云缭绕于幽壑，崖岩上长松挹翠，坡岸边水泛清波，茅屋间隐士静坐，山道上高士独行；意境恬静空灵，一派世外超凡之景。其严谨而舒展的构图，细秀流畅的用笔，萧疏幽淡的格调，浓重秀雅的小青绿设色，以及带有的某种装饰意趣，都反映出画风上与文征明、赵孟頫等人的渊源关系。

这一时期，江南出现了诸如张崟、钱杜、刘泳之等以细密工致风格见长的杰出画家。其中，张崟用笔沉实，画面厚重；钱杜用笔严谨，画面精微；刘泳之用笔流宕，画面松秀；都从不同方面反映了他们对绘画艺术所作的探索与努力。

黄易与奚冈

早在清初，程邃已在其山水画中注入金石趣味；扬州八怪时期，金农等画家也已经以拙朴的碑版金石意趣入画，创造出迥异于流行审美风尚的崭新的绘画风格。乾嘉以来，文人学者为了逃避文禁罗网而转向考据学与小学，金石考据之风盛极一时。随着考据学研究的深入，大量唐以前金石碑碣的被发现和出土，人们对西周金文、秦汉刻石、六朝墓志、唐人碑版的收集整理日趋用力，为碑学书法和金石篆刻的勃兴奠定了重要的基础。

嘉庆、道光年间，在浙江杭州等地涌现出一批精于金石学的画家，虽然他们的绘画从“四王”正统派规范入手，但因其自身广博的学识和治印的基础，能够自觉地挖掘传统精华，



图51　刘泳之《山水图》轴　纸本　设色　纵135.3厘米
横51厘米　上海博物馆藏



图52 黄鼎《诗画》卷 纸本 墨笔 纵22.6厘米 横220厘米 上海博物馆藏

从金石碑碣中汲取有益营养来充实绘画艺术，因而能在正统画风之中另辟出书画金石融会贯通的新途径，被视为晚清金石派绘画的先驱画家，代表人物有黄易、奚冈等人。

黄易（1744—1802年），字大易，号小松，浙江仁和（今杭州）人；奚冈（1746——1803年），字纯章，号铁生，原籍安徽，寓居杭州西湖。两人均擅诗书画印，精于金石之学。其以金石碑版的审美意韵入画，虽然尚处于探索阶段，但对传统的递变起到了一定的促进作用。他们的篆刻都师事丁敬，力追秦汉，风格古朴沉稳，为“西泠八家”成员。

黄易的篆刻工稳生动，深醇古厚，与老师丁敬齐名，并称“丁黄”。他一生肆力于金石碑版的研究，对汉魏碑刻嗜好尤深，曾四处寻访残碣断碑，足迹半天下，对秦汉碑石进行了较为全面系统地整理、鉴别、搜集和著录，在金石学领域作出了积极的贡献，有《小蓬莱金石文字》等著述。他每次寻访古碑，都用绘画的形式加以记录，绘成多册访碑图，传诵一时。官山东济宁府同知时，他广搜齐鲁一带碑刻，发现了著名的嘉祥武氏祠石刻画像，对之进行了全面的发掘和保护，并据此创作了《紫云山访碑图》。

他的山水，宗法王原祁，又参以文征明、沈周及李流芳、查士标笔意，于简笔淡墨中注重线条的断续、转折，有篆刻的金石意味。其作品景致简明，意境幽僻清寂，用笔古拙沉逸，墨色简淡素朴。代表作有《岱麓访碑图》册（故宫博物院藏）等。《诗画卷》（图52）（上海博物馆藏），所画为秋景山水，山色明洁，秋水如练，远山青黛，近树黄碧。山石用干笔淡墨披麻短皴，笔致松秀含蓄；树木屋舍则笔简意拙，富金石意味；境界萧疏浑朴、恬淡率真。该图为乾隆五十八年（1793）50岁时所作。

奚冈一生为布衣，为人开朗，旷达耿直，与方薰齐名，并



称“浙西两高士”。山水亦师学娄东一派，但也吸收了沈周、文征明、李流芳等明人笔意，于严谨中追求挥洒自如，超逸中别具雄浑苍郁，用笔拙中见秀，圆厚沉涩，有金石趣味。亦能作花卉，受恽寿平影响较大。传世作品有《溪山深秀图》轴、《蕉林读书图》卷（均藏故宫博物院）。《岩居秋爽图》轴（图53）（故宫博物院藏），作于嘉庆元年（1796）51岁之时。画奇峰静水，秋意高爽，淡墨干笔皴擦，清秀苍润。

他们的山水不以创造新的审美意趣取胜，而着力于笔墨语言的深化与发展。

汤贻汾与戴熙

以“四王”为首的正统派画风虽然在有清一代势众力广，作品繁衍无数，但嘉道以降，被“娄东派”“虞山派”所笼罩下的正统山水画因其法度森严，意趣陈旧，缺乏个性，已呈衰微之势。此时，大多数画家只知在所谓“正派”“嫡传”的狭窄天地中周旋，虽肆力追摹麓台、石谷，亦步亦趋，惟恐越雷池一步，但终究因循成法，空骋心力，徒有形表，其作品日趋僵化定型，缺乏活力与生气，难于突破“四王”的藩篱，没有实质性的成就。

与此同时，也有个别画家敏锐地意识到正统派所面临的危机，力矫时弊，画风虽受正统派影响而有所突破。名声显著者为汤贻汾和戴熙，时称“汤戴”。他们都是具有较高社会地位的官吏，以诗文闻达。在太平军攻克南京、杭州时分别殉清廷投水而死。他们的绘画也代表了这一时期所出现的新探索，画风精细，并在笔法上表现出小笔触、短线条、多层次皴擦的特点。

汤贻汾（1778——1853年），字若仪，号雨生，江苏武



图53　戴熙　《岩居秋爽图》　轴　纸本　设色　纵113.5厘米　横48.5厘米　故宫博物院藏

进（今常州）人，久寓金陵（今南京）。他多才多艺，博学达识，不仅通天文、地理、百家之学，精诗、文、书、画，而且擅长音律、剑术、围弈。因祖荫居官至温州镇副总兵。他精于山水，尤工花卉，善画梅竹松柏。其书画师学董其昌，山水画早年亦受董邦达影响，多摹古之作。中年后游历渐多，认识到“到眼云烟且静看，师人不若能师物”，画风开始转变，渐脱古人藩篱。其成熟画风发展了淡墨干笔皴擦之法，细笔繁复，景物空灵虚静，纹理疏秀，枯中见润，自创一格，清淡超脱，极富闲情逸致。但也被人批评“嫌境界细碎，无浑沦古厚之气”。代表作品有《花卉山水》册（上海博物馆藏）、《秋坪闲话图》轴（藏故宫博物院）等。其妻董婉贞及子女皆工诗善画，时称“一门风雅”。《秋坪闲话图》（图54）作于71岁，山石虽以细笔淡墨皴擦点染，但远近山水树石虚实相宜，结构清晰，气脉贯通，因此并无“细碎”之感。杂木秋叶用夹叶点叶法画出。此图设色简淡，以花青、赭石调和而罩染，色墨和谐，有明净清雅之感。

戴熙（1801——1860年），字醇士，号鹿林，浙江钱塘（今杭州）人。道光年间进士，授翰林院编修，并供奉“南书房”，官至兵部右侍郎，后引疾归故里。有《习苦斋诗文集》等著述。其绘画思想突破了董其昌以来崇“南宗”抑“北宗”的传统观念，主张“师古人固当师其意”和“摹绘造化”，曾说“古人不自立法，专意摹绘造化耳。会得此旨，我与古人同为造化弟子。”其山水画初从王翚、王原祁人手，进而师法元四家，同时更多地受到奚冈、黄易等浙人的影响，亦融合了宋代马、夏皴染技巧，画法精致细密，风格苍润华滋，形成了自家的面貌。其山石皴法被名为“蝉翼皴”，以淡墨短线皴擦，间以重墨断线醒骨，最能体现他的精细画风。还善用擦笔，注重干湿并用，枯润相间，丰富了笔墨的表现效果。亦善花卉



图54　汤贻汾　《秋坪闲话图轴》　纸本　设色　纵97厘米　横46厘米
故宫博物院藏



图55　戴熙《忆松图》卷　纸本墨笔　纵37.7厘米　横123.2厘米　故宫博物院藏

竹石。其弟及诸子皆善画。传世作品很多，《忆松图》卷（图55）（故宫博物院藏）作于道光二十七年（1847），是戴熙47岁时为户部尚书祁寯藻所作，代表了他十分典型的成熟风格。画山重水复，缅邈幽深，松林密布，气象苍雄，是为画题所在。构图谨严，以中近景为主，山石淡墨短线皴擦，略以重墨点苔，松树亦用浓墨勾染。气韵清苍，意境深幽，画风细密精致。

改琦与费丹旭：

嘉庆、道光年间，是仕女画与肖像画获得较大发展与变化的时期。仕女画作为人物画的一种，晋唐时期已经十分繁荣，明中期以来，唐寅、仇英、陈洪绶等人的仕女画取得了极大的成就；到清代中后期，仕女画再度流行，上至官僚贵族，下至市井细民，都对此有着普遍的欣赏兴趣，反映出社会审美意识所发生的注重女性柔婉美、观赏性的新变化。这一题材的兴盛既与商业经济繁荣和市民阶层成长关系密切，也与明清通俗文学、戏剧的蓬勃发展相关联。此时的仕女画家，在明代仕女画的基础上发展变化，形成了新的颇具类型化的仕女形象：鹅蛋脸、八字眉、细长眼、樱桃小口、长颈、削肩、细腰，给人纤瘦柔媚、弱不禁风的感觉，并带有凄婉感伤和病态美的审美情趣，反映了当时流行的女性美的时代审美标准。较为重要的仕女画家有余集、姜壎、改琦、顾洛、王素、费丹旭等，他们的作品表现出既富闲情逸致又颇显颓废遍惘的时代风尚。

一些仕女画家同时也是重要的肖像画家，如余集、改琦、费丹旭、王素等人。此时，肖像画发展的一个显著特征是盛行庭院群像，如钱杜、汪鸿、改琦合作的《桑连理馆主客图》

（见《墨林今话》卷十）、费丹旭的《东轩吟社图》卷、《果园感旧图》卷（均藏浙江省博物馆）等，均表现文人士大夫在私家园林中游乐燕集时的形容相貌。雅集的题材早已出现，但主要是作为叙事性的人物画形式来进行表现，并没有象嘉道时期这样带有鲜明的肖像画特征和普遍意义。

改琦和费丹旭虽为职业画家，但都工诗善书。两人均为著名的仕女、人物、肖像画家，他们的人物画颇受华嵒的影响，追慕华嵒的秀逸生动。其仕女画分别有“改派”和“费派”之称。

改琦（1773——1828），字伯蕴，号香白，又号七芗，别号玉壶外史，先祖为西域（新疆）人，回族，定居华亭（今上海松江县）。他一生未应科举，而是橐笔往来江淮之间，以应幕西画为生。所绘仕女，形象纤细俊秀，用笔轻柔流畅，落墨洁净，敷色雅润，创造了清代后期仕女画的典型风貌。亦兼能山水、花卉，风格淡逸。他所绘制的《红楼梦图咏》木刻本，流传广泛，深得时人好评。其肖像仕女画代表作品有《玉鱼生像》轴（故宫博物院藏）、《逗秋小阁学书图》轴（上海博物馆藏）、《竹下仕女图》轴（广州美术馆藏）等。故宫博物院藏《玄机诗意图》轴（图56）作于道光五年（1825），描绘唐代女道士、诗人鱼玄机，手执诗卷倚坐沉思。其姿容秀美，仪态端庄沉静，用笔细秀，设色古雅，生动地刻画出一位富有才华而命运殊蹇的女子形象，为其晚年仕女画精品。其子、女婿、孙皆擅画。

与改琦并称“改费”的费丹旭（1801——1850），字子苕，号晓楼，乌程（今浙江吴兴）人。出身寒素，一生“苦以家累缚”，为生计四处奔走，居杭州最久，晚年卒于上海。他的父亲是著名画家沈宗骞的学生，因家学渊源，晓楼“幼即工画美人，稍长更精写照。”以仕女画享誉画坛，上宗崔子忠、



图56　改琦《元机诗意图》轴　纸本　设色　纵94.4厘米　横27.4厘米
上海博物馆藏



图57　费丹旭《果园感旧图》卷　纸本　设色　纵29厘米　横105.4厘米
浙江省博物馆藏

华嵒，近学余集、改琦，自成一家。所画仕女形象秀美妍雅，体态婀娜，轻盈秀媚，创造了当时人心目中理想的美人形象。他的肖像画成就更著，人称"如镜取影，情神酷肖"，尤长于画群像。兼善山水，树石潇洒自然。传世作品有《果园感旧图》卷、《十二金钗图》册（故宫博物院藏）、《纨扇倚秋图》轴（上海博物馆藏）等。《果园感旧图》卷（图57）是其肖像画代表作品，画于道光二十九年（1849）49岁时。画卷前段，描写作者当年与张廷济等人同游果园时的情景；画卷后段画三人肖像而不加背景：张廷济持杖坐在椅上，其侄张受之拱手立于椅后，夹书包的孩童即为别下斋主人蒋光煦的第五子。三个人的年龄、身份、性格、形态各不相同，而能十分传神地刻画出来。特别是张廷济的形象，突出表现了他白寿眉下清矍微笑的眼神，揭示出其博学多才、稳重慈详的精神气质。在面部画法上，笔调简洁，主要轮廓线稍加勾皴，再用淡赭色略为烘染，"墨随笔痕，色依墨态"，笔墨色融合为一，格调清新淡雅，发展了肖像画的技法。衣纹用笔细劲流畅，表现了夏衣的质感。费丹旭的画风对近代仕女人物画和民间年画都产生了很大影响。其弟、子、孙都能克韶画业。

第四节：画学著述的发展

清代中后期，画学著述适应收藏鉴赏课徒传授的需要，沿续着集其大成而自抒机杼的方向，并进一步向深广发展，具体表现为：论画著作更加系统成提出卓见，官私著录更加周详而精细，出现了记述近当代画家与画坛面貌的画史和按性别、按职能，或按地区编写的绘画专史。



《芥舟学画编》等论画著作:

清代中期，郑板桥、沈宗骞、方薰、戴熙等人都在画论思想与画学著作上具有代表性，而且流传较广，影响较大。

《板桥题画》：郑燮几乎每画必题，在题跋诗文中，不时发表着他对艺术的见解。后人钞存印入翠琅轩馆丛书，从中可见板桥对绘画中创作规律、继承与发展等问题，有着深刻独到的认识。首先，他对于绘画的功能，发表了具有民主色彩的主张："凡吾画兰、画竹、画石，用以慰天下之劳人，非以供天下之安享人也。"同时在创作中也身体力行。其次，主张师法自然造化，"凡吾画竹，无所师承，多得于纸窗、粉壁、日光、月影中耳。"在继承传统的问题上，主张要有选择地学习古人，"十分学七要抛三"，特别强调个人的灵性与创造，"各有灵苗各自探"。他对徐渭、八大、石涛等前辈的学习就是如此，"师其意而不在迹象间也"。再次，对艺术创作基本规律，郑燮有着深刻的体会，因此格外强调从"眼前之竹"到"胸中之竹"再到"手中之竹"的艺术创作过程，总结出中国画创作"意在笔先"与"趣在法外"相统一的写意法则。

《芥舟学画编》：作者沈宗骞，字熙远，号芥舟，吴兴（今浙江湖州市）人，工书画，善画山水、人物。他研究绘画理论达30年，于乾隆四十六年（1781）著成此书。全书共4卷。卷1、卷2论山水画，计有16篇，依次为：宗派、用笔、用墨、布置、穷源、作法、平贴、神韵、避俗、存质、摹古、自运、会意、立格、取势、酝酿。持论明晰透彻，有条不紊。但只谈师古人，不谈师造化，代表了清代山水画坛的"正统派"见解，并把董其昌、王原祁以来对山水画的见解发展为一个完整体系。卷3论传神，计有10篇，依次为：总论、取神、约形、用笔、用墨、傅色、断决、分别、相势、活法。总结肖像

画经验，包古孕今，参以自见，集其大成。其“画上有天然笔法”等论断尤多精义。卷4，凡3篇，为人物琐论、笔墨绢素琐论、设色琐论，泛论古来人物画经验及工具材料的选制与应用，亦有参考价值。此书在中国历代画论中，属于规模很大的宏篇巨制，内容丰富，文词富赡，虽行文过于华丽，但仍是清代绘画理论中极其重要的一部著作。

《山静居画论》：作者方薰（1736——1799年），字兰坻，一字懒儒，号兰士，石门（今浙江崇德县）人。擅长诗、书、画，工山水、花鸟。此书是他晚年的著述，为清代画论名篇，共有二卷。作者在研究历代画论画史的基础上，自抒心得，以随笔形式杂论画理、画法、渊源、流派、款题，共240余条。其主要内容可分为四部分：一、画学理论泛论；二、各种画科及其渊源流变略述；三、历代画家评述；四、名画著录。书中见解，多不因袭前人，追本溯源，穷根竟委；论气韵、形神、皆自出机杼；论山水、树石、花鸟、人物，能究其用笔设色的渊源；论当代创作风尚，如论写意画、卷轴气、逸品等，均能针对时弊，有所匡正。

《习苦斋画絮》：戴熙的绘画思想主要反映在此书中。首先他在认识上突破了董其昌以来崇“南”抑“北”的正统观念，认为北宗的重功力、重形似、重气势、重深入刻画，都值得只知“写意了事”者借鉴学习。其次，提倡学习前人要“师意”而“求变”，不满足于追随古人成法，主张“师古人固当师其意”。作画不仅不能重复前人，也不能重复自己，要不断求变。再次，也强调师法造化，“古人不自立法，专意摹绘造化耳。会得此旨，我与古人、同为造化弟子。”他的主张在当时正统派画风笼罩画坛的形势下，对泥古、宗派等门户之见，有振衰起弊的努力和作用。



《石渠宝笈》、《秘殿珠林》等官私著录：

清代宫廷收藏丰富，许多法书名画尽入内府。至乾隆朝，收集书画的数量相当可观，存世的唐宋元明名画，几乎收罗无遗，这些藏品，大多编入《石渠宝笈》和《秘殿珠林》正、续编，计有数万件之多。至嘉庆时又续编三编。《秘殿珠林》系宗教题材之书画著录，《石渠宝笈》为非宗教题材书画著录，著录体例至续编与三编已极详备，故为后世保存下极为丰富详细的文献资料，对于研究画史，考证法书名画流传，作鉴定之参考，均有重要价值。但在真伪鉴定方面，由于对皇帝旨意不敢有违，以致鉴定品评意见多有可议，亦有其他疏误之处。

《秘殿珠林》：24卷，由张照、梁诗正、励宗万、张若霭等奉敕编，书成于乾隆九年（1744）。该书分类著录乾隆内府各宫殿所藏释道书画，于卷轴书画外，附以刻本、缂丝、刺绣。首载顺治、康熙、雍正、乾隆御笔，次为历代书画（名家及无名氏所作），均依所藏之处加以编列。每一收藏处的藏品又分释道两类，先释后道，每类先书后画，书画均依册、卷、轴为序。每一装帧形式作品中先按时代前后列作者作品，后列无名氏之作。所著录之内容依所定等级分别详略。真迹而佳者定为上等，详记其质地、尺寸、题跋、鉴藏印记；真迹欠佳或笔墨较好而难分真伪者列为次等，只记款识及题跋人姓名。因编者首先按庋藏处所编次，故虽便于当时宫内取阅，却不利于研究者检索。

《石渠宝笈》初编：24卷，张照、梁诗正、励宗万、张若霭、庄有恭、裘日修、陆那彦、观保、董邦达等奉敕编，成书于乾隆十年（1745）。此书为继《秘殿珠林》之作，所著录书画作品均为释道之外者。其编次方法大略相同。因作品分

藏多处，且没有总日，故检览更为困难。惟记录详尽，收录宏富，不失为价值较高的巨帙。

《秘殿珠林》、《石渠宝笈》续编：乾隆五十六年，王杰、董诰、彭元瑞、金士松、沈初、王保、瑚图礼、阮元、那彦成等奉敕编，成书于乾隆五十八年（1793）。该书收入初编未录及臣工新进的作品。体例依初编，唯不分等次，但卷首列有总目，著录作品皆详加记载，于作者亦多考证。较初编详尽完备。

《秘殿珠林》、《石渠宝笈》三编：英和、黄钺、姚文田、吴其彦、张鳞、顾皋、朱方增、吴信中、龙汝言、沈维鐈、胡敬等奉敕编，成书于嘉庆二十年（1815）。稿本28函，120册。收入初、续编后入藏的书画作品2000余件。其编写体例如续编，亦列总目，并列分目，较便查索。

《墨缘汇观》：安岐著。安岐（1683——？），字仪周，号麓村，又号松泉老人，天津人，一说朝鲜人，先世入旗籍。他学问渊博，精于鉴赏，收藏极富。此书成于乾隆七年（1742）。全书6卷，均为个人收藏，先书后画，分正录与附录，正录著录较详，附录唯记标题，略附数语而已。所记书画作品始于魏晋，终于明末，颇多历代闻名的书画巨迹。著者对书画题识、印章，仅择要摘记，对宋以前书画每多考订，并论及艺术风格，持论简要精当。

《吴越所见书画录》：陆时化著。陆时化（1714——1779年），字润之，号听松，江苏太仓人。游历江浙各地，所见法书、尺牍、诰敕、画迹，悉随手记录，汇编成书。此书收录唐至清初书画作品628件，以明代为多，每卷依时代为序，详记续绢、尺寸、印章、题跋及收藏处所，亦有一得之见，可资采摘。前附《书画说铃》29则，杂记书画鉴赏、收藏、装裱诸事及作伪巧诈伎俩。末补《书画作伪日奇论》一篇。有乾隆四



十一年（1776）自序。

这一时期著录官私书画收藏之作的著述，还有阮元的《石渠随笔》、胡敬的《西清札记》和孙星衍的《平津馆鉴藏书画记》等。

《国朝画征录》等断代画史

自清代中期开始，出现了一种评述近当代画家的画史，以画家传记为主，不断赓续。

《国朝画征录》：张庚著。张庚（1685——1760年），字浦山，号瓜田逸史、白苎村桑者等，秀水（今浙江嘉兴市）人。精于史地，善画，曾遍游各地，遇图画可观者，即考其人而录之。于康熙六十一年（1722）至雍正十三年（1735）间写成此书。原书3卷，乾隆四年（1739）初刊，后又补成续录2卷，成书时间约在作者去世前。此书是清代第一部记叙入清以来近当代画家的断代画史，共收入清代画家450余人传记。始自清初，终于乾隆中叶。传记内容十分完备，包括画家姓名、字号、略历、擅长、师承、画法、成就、影响、名论精言、著述目录、有关评论、作伪代笔、款识特征乃至受西方绘画传入的影响等。其修史方法，仿自《史记》，讲求体例，注重征信。列传有分有合，传后时作论赞，于“白苎村桑者曰”下，发挥见解，评论得失，综述源流。持论大体不失其平，虽亦不免为南北宗论所囿，以华亭派为正派，但主张师古而化，师法造化，其论述中国绘画特点处也时见精义。本书取材广博，不囿于一隅，以亲见作品为据，不从耳食。凡已见作者原迹者列入正录，仅得诸鉴赏家称述者收入附录，足见其著书态度，堪称矜慎严肃，此书保存了大量第一手资料，对于研究清代前期画史有重要价值。不足之处有二：一是对一些有影响的

画家未曾涉及；二是对个别史实的记述不无舛误。

《国朝画识》：冯金伯编著。冯金伯，字南岑，号冶堂，又号墨香，江苏南汇人。初官句容县训导，晚年主讲应城浦阳学院。能书法，善画山水，亦工诗词。此书最早序文作于乾隆五十九年（1794），成书当在此时。全书共17卷，收入清初至乾隆末年900余名画家的传记，是接续张庚《国朝画征录》并有所补充之作。材料虽采自他人著作，但广征博引，无一事无来历出处，亦属难能可贵。计引用诗文集200余种，志传90余种，笔记杂著40余种，绘画史籍20余种，实际上是一部清代画家传记资料汇编。所引绘画史籍多有至今已佚者，故可借以了解清代中期画史著述的面貌与水平。书中除系统整理和汇编画家传记资料外，并加按语76则，或纠正引文之疏误，或补充传记内容之不足，或评论画家之得失。本书缺点是编次未严考时代，先后不免凌乱。在理论见解上，亦无甚发明。然而，它继承了《历代名画记》汇编有关资料的传统，效法《佩文斋书画谱》“画家传”采辑诸书，注明出处，发展为一种编写断代画史的新体例。

《墨香居画识》：亦为冯金伯所著。成书于乾隆五十三年（1788），较《国朝画识》刊刻为早，在体例上也不同于《国朝画识》，并非纂辑群言之作，而是自行收集第一手资料的撰著。全书共收入乾隆中后期在世画家770余人，大都是作者的师友一辈，为《国朝画识》所未曾涉及，留下了宝贵的第一手资料，但选择不严是其缺点。

《玉台画史》、《国朝院画录》等专门画史：

清代中后期在绘画著作上的重要发展之一，是出现了各种专门画史，恢复了一度消沉的地方性画史。



《玉台画史》：汤漱玉著。汤漱玉，女，字德媛，浙江钱塘（今杭州）人，清嘉庆间人，汪外孙之妻。此书专门辑录女画家，共5卷。仿厉鹗《玉台书史》体例，辑录历代能画妇女200余人，分宫掖、名媛、姬侍、名妓四门，材料皆注明出处，便于查稽。

《南宋院画录》：厉鄂著。厉鄂（1692——1752年），字太鸿，号樊榭，浙江杭州人，康熙举人，乾隆元年（1736）举博学鸿词不就。此书前有自序，作于康熙六十年（1721），后有张维嘉跋，共8卷，首卷为总述，2卷至8卷收录南宋院画家96人，先列小传，次记画迹，俱详出处，信而有征。

《国朝院画录》：胡敬著。胡敬（1769——1845年），字以庄，号书农，仁和（今杭州）人，官至翰林院侍讲学士。他曾奉旨参与清代宫廷书画著录《秘殿珠林》、《石渠宝笈》三编的修纂工作，得见内府藏画，因就《石渠宝笈》所收录清宫廷画家作品并考其人，辑成此书。书前有嘉庆二十一年(1816)自序，成书当在此时。全书2卷，可分三部分。第一部分以时代先后为序，列顺治、康熙、雍正、乾隆四朝画院工匠画家53人。每人先列小传，后著录其载入《石渠宝笈》一、二、三编作品。作品著录除画名、装裱形式、内容、款识、题跋外，并录皇帝御题。第二部分为诸家合作画幅及无名氏画幅，涉及画家28人，作品大多只列画名。第三部分为《石渠宝笈》未著录，画家姓氏散见于志乘一集谱录各书者，则仅列其姓氏里籍于卷末。该书虽属辑录之作，但甄录矜慎，体例周密，对于研究历代画院及清代宫廷绘画是一部有价值的参考书。

《海虞画苑略》：鱼翼著。鱼翼，字振南，号天池山人，江苏常熟人。书画收藏丰富。此书收集常熟地区元以后画家408人，立传加评，论述精当，正文1卷，补遗1卷，自序于乾隆十年（1745）。

此外，这一时期的专门画史（含地方画史）还有童翼驹《墨梅人名录》(1787)、《越画见闻》(1795)、《梁溪书画征》(1813)，而画法著作中丁皋的《写真秘诀》(1742)、蒋骥的《传神秘要》和邹一桂的《小山画谱》(1756)亦有一定影响。

以复古为更新，靠寻根求独创，表现了佛郁昂藏自强不息的精神伟力。

功能性的绘画，已顺应社会或市场需要，出现了不少前所未有的品种，时事新闻画满足了民众关心国事和了解世界的需求，以传媒的形式发挥了艺术功能的经世致用。广告画、月份牌画和贸易画等商业绘画的兴起，表明了近代商业社会形成中的"工商百器皆藉于画"，至于是艺术形式上的引入西法，亦如康有为所言"画不改革，工商无可言。"

这一时期画学著述的发展，大抵沿着清代中后期重鉴赏和集大成的路径继续前进，但在绘画人才的培养上，已在"废科举，兴学堂"中实行中西合壁的美术教育并选派留学生出国学习了。

第一节：海禁打开后的江南画坛

鸦片战争以后，外强入侵中国，不仅打开了对中国进行经济掠夺的沿海通商口岸，而且将西方的物质文明、科学技术和文化艺术大量输入，中国画坛也出现了前所未有的变化。

服务于太平天国的画家：

清末，清王朝统治日益腐朽衰败，外患内忧此起彼伏。道光庚子（1840）第一次鸦片战争之后，爆发了太平天国革命，时间长达13年之久（1851——1864），在政治、经济、军事等方面给予清王朝以沉重打击。太平天国重视绘画的宣传及装饰作用，定都天京后，即从扬州征召了一大批民间画工和职业画家，用以绘制壁画或兼管缴获的宋元古画。绘制壁画

的情况容后文叙述，而兼管古画并从事壁画创作的较有代表性的画家则是虞蟾和陈崇光。

虞蟾，字步青，号半村老人，甘泉（今扬州）人。咸丰初太平天国攻克扬州后，虞蟾被应召到天京绘制壁画，并参与管理收缴来的宋元古画。太平天国失败后，回到扬州，依旧以卖画糊口，因不善画当时流行的时尚花鸟画，仅仅以粗笔泼墨山水求售于人，因此愈老愈困，晚景潦倒。他善画山水，早年宗北宗工细山水；晚年画风力趋雄肆一格，“画笔苍莽雄肆，令人可骇可愕”，“当其下笔，快若风雨骤至，又如海涛澎湃……全以气行。看去俱墨沉翻腾，纸上飒飒有声。”南京博物院收藏的《丹枫绝壁图》轴（图58），作于光绪三年（1877），其对角线的构图明显带有南宋山水画的布局特征。画绝壁夹江，江流中一叶扁舟驶过，船头文士卧观山光水色；左边峭壁用截断法，只露山脚，上部被雾气虚去，以留白的方式与天空、江水融为一体；右下角的山岩上杂树丛生，枫叶泛红，点出时值秋天的季节。布局、笔墨皆简括洗练，重墨勾轮廓，湿墨渲染，画风质朴粗放雄健，境界空旷辽远。南京堂子街发现的四幅太平天国山水壁画，被研究者认为和虞蟾的传世卷轴画风格相似，可能出于他的手笔。

陈崇光（1836——1894年），字若木，扬州人。其父和伯父均能画，他亦承继家学。年轻时曾在烟袋铺作刻制烟筒杆花纹的学徒，后弃之而肆力书画，师从虞蟾。太平军第二次进入扬州时，年仅21岁的陈崇光应召赴天京作壁画，并参与管理宋元古画，此时虞蟾在南京已经三年。太平天国失败后，与虞蟾、洪福祥等老画师返回扬州，曾随洪福祥到各地画土地庙。除山水外，亦擅长花卉、人物、仕女、草虫，无所不能。其人物师陈洪绶，花卉师陈道复，山水墨笔师石涛，并继承了扬州八怪的传统，融会贯通，画风愈到晚年愈苍老，形



图58　谯蟾　《丹枫绝壁图》轴　纸本　设色　纵132厘米　横104.3厘米　南京博物院藏



成了自己的风格。黄宾虹曾在扬州从陈崇光学过花卉，评价其画是“沉着古厚、力追宋元”，“极合古法，沉雄浑厚”。吴昌硕也曾赞赏他的画是“笔古法严，妙意从草篆中流出。”他的作品流传不多，有《雪翎红掌图》轴（南京博物院藏）等。南京堂子街壁画中最佳的一幅花鸟《孔雀牡丹》，被研究者认为可能是陈崇光所绘制。

金石派绘画与道咸中兴

清代中期的金石家绘画，至晚清演进为更加成熟的金石派绘画。19世纪上半叶，亦即道光、咸丰时期，金石学大盛，许多精通金石碑版、以书法篆刻著名于世的文人兼擅绘事，他们继承了程邃、金农、黄易、奚冈以来的以金石入画的传统，并受到19世纪“碑学”繁盛的影响，有感于内忧外患下尤须发扬永恒不朽的民族艺术精神，于是更加自觉地将历劫不磨的金石意味、深厚精湛的金石学修养与功力注入到绘画创作之中，形成了气势雄壮、笔墨厚重的金石派绘画，也反映出新的时代风尚和审美观念的变革。黄宾虹对这一新的绘画现象进行了总结：“道咸中，金石学发明，眼力渐高，书画一道，亦称中兴。”（黄宾虹《画学篇》）即所谓“道咸中兴”。金石派绘画的重要代表画家主要有吴熙载、赵之谦等人。

吴熙载（1799——1870年），初名廷飏，字熙载，后以字行，号让之，又号晚学居士，江苏仪征人。擅长篆刻、书法，亦能画。他是包世臣的学生，工四体书；篆书、篆刻则师法邓石如。书法用笔畅润，结体妍丽；篆刻能在邓石如风格的基础上有所发展，虽没有邓石如豪迈力沉，但清婉多姿，风神自足。画花卉学明代陈淳，且能以书法入画，神清骨俊，韵雅气厚，故别饶风采。

赵之谦（1829——1884年），字撝叔，号悲庵，会稽（今浙江绍兴）人。咸丰举人，官知县。诗书画印无所不精。他的书法初学颜真卿，后取法六朝造像与北碑，得似欹反正之势，飞动翩翻之姿，古媚遒劲，别开生面。他的篆刻出于浙、皖两派，推崇丁敬、黄易、邓石如、吴让之等家，以金文、石鼓、诏版、汉镜、钱币、瓦当等入印；章法讲究，笔势恣肆，刀法清峭，为吴昌硕之前清代印学的集大成者。他以极具功力与创格的书法篆刻入画，形成了金石派绘画朴茂沉雄、古艳佛郁的典型风貌。其工画花卉、山水、人物，尤以写意花卉最为人称道，在继承徐渭、陈淳、八大、石涛及扬州八怪等人传统的基础上，融入极具个性的书法和印法，使得他的写意花卉，郁勃遒艳、朴茂醇厚，笔法放逸，水墨交融，设色浓丽，喜用红、绿、墨黑三色，具有鲜明的创造性和谐俗风貌，一如扬州八怪艺术，开启了海派的基调。代表作有《牡丹图》轴、《雁来红菊石图》轴（均为故宫博物院藏）等。《古柏图》轴（图59）（天津市艺术博物馆藏），布局饱满严整，苍劲的古柏树干斜贯画面，枝叶茂盛，但密中见疏。右上部的魏体题跋书法，雄健方厚，与画面的笔趣协调辉映；加之右上方的白文印款与左下角的朱文印遥相呼应，使画面真正成为诗书画印完美有机的整体。树干以篆隶书法用笔写出，并渗以篆刻的朴拙感和力度感，用笔坚实老辣，墨色亦厚重浓郁，造成雄劲、浑厚、古茂的形态气质。

上海绘画市场形成与画家组织兴起

上海在乾隆、嘉庆时已成为商贾云集的东南都会，开始与扬州、苏州等地一样成为画家销售作品的城市。十九世纪之初，已出现了比传统雅集范围宽广的书画家集会结社活动，



图59　赵之谦　《古柏图》　轴　纸本　设色　纵95.3厘米　横181.5厘米
天津市艺术博物馆藏

如“平远山房书画会”、“吾园书画雅集”、“小蓬莱画会”等，均显示出不同于传统雅集的某些新特点。上海变成对外最早开放的通商口岸之后，外国资本蜂拥而入，租界林立，中国的富商随之汇聚于此，太平天国运动中，许多江南的官宦乡绅亦逃离家乡，携带资财和绘画收藏拥入上海租界，上海迅速成为列强资本控制下的远东商业中心，成为继扬州之后的经济文化重镇和南方画坛中心，吸引了大批各地卖画为生的画家。张鸣珂《寒松阁谈艺琐录》中指出：“自海禁一开，贸易之盛，无过上海一隅，而以砚田谋生者，亦皆于于迩来，侨居卖画。”

到了十九世纪中后期，画家集会结社的活动进一步发展为同业公会性质的团体。这时的团体有“萍花社书画会”、“海上题襟馆金石书画会”、“豫园书画善会”、“上海书画研究会”等。这些画家组织，实际上是职业画家在新型商业都市中为谋求生存、扩大市场、维护自身利益而采取的一种互助方式。

“海上题襟馆金石书画会”成立于光绪（1875——1908）中叶，结束于1926年，大约有三、四十年的历史。这是一个广泛容纳职业画家、书法篆刻家的行业社团，也是上海最早一个组织较为严密的书画会。书画会一方面具有交流艺事、观摩珍藏的学术性职能，另一方面具有代会员收件、为会员制订润格、帮助宣传推销的商业经营职能。晚间，会员们常常聚集会馆晤谈，观摩珍藏书画，交流绘事。书画古董商也常来会所兜售书画古玩；外地初到上海的画家也来此拜会名流，他们在观摩书画收藏之外，更主要的是洽谈生意，若想入会，则需请人引见，替他代订润格，才能活动。因此，该画会带有明显的行会特点。书画会的首任会长是汪洵（？——1915年），字子渊，号渊若，阳湖（今江苏常州）人。进士出身，授编修，工书法篆刻，亦善花卉、草虫。晚年在上海鬻书达20年



之久。副会长是吴昌硕，为海派大家，汪洵去世后，吴昌硕继任会长，但一年后画会就停止了活动。该画会的成员多达上百人，当时寓居上海的职业画家、金石家大多是其会员，为沪上规模空前的民间文化团体。

“豫园书画善会”成立于宣统元年（1909），由高邕之、钱慧安、吴昌硕等人发起，会员约百人，租赁豫园得月楼上为会所，历届会长有钱慧安、高邕之、杨葆光、王一亭等。该会不仅提供了“纵谈今古，陶淑后生”的场所，而且“公定润例”，提倡合作。将合作书画陈列会所，标价出售；会员还可到各画店挂“笔单”卖画。会员所收润笔费用，半归会中，半归自己，归会中的部分用于慈善事业，“夏令施药，冬季施米，岁已为常”，故称“书画善会”，亦反映出这时的书画家已成为具有现代意义的自由职业者。1928年该会举行建会20周年纪念。但随着人事变迁，渐趋沉寂。

“上海书画研究会”，成立于宣统二年（1910），发起者是上海的一些收藏家与书画家，首届总理由李平书担任，会员有汪渊若、哈少甫、倪墨耕、陆廉夫、何诗孙、蒲作英、狄楚青诸人。成立之际就拟订了周密的章程，明确以“提倡研究，承接收发”为宗旨，但不久即停办。该会有许多以前参加其他画会的画家。

伴随着繁荣的书画市场而兴起并十分活跃的各种书画社团，完全由文人雅集的传统形式转变为职业书画家的同仁团体，以为画家谋利益、扩大社会影响为目的，反映了上海文化由传统型向商业都市型过渡的历史转变，极大地促进了晚清上海地区绘画的发展，并对20世纪初期艺术团体的组成活动方式产生了较大的影响。

天主教传播与土山湾图画馆

鸦片战争以后，西方列强打开了与中国通商的大门，同时，被禁止了100多年的天主教亦得到解禁。在开发口岸，天主教传播日广，西方文化也随之大量涌入。同治三年（1864），西方传教士在上海徐家汇土山湾设立了天主教孤儿院，在传播宗教及文化知识的同时，也传授各种技艺，包括绘画、雕塑、版画等技术。这一传授艺术技艺的机构，被称作土山湾图画馆。

土山湾图画馆是目前所知最早以学徒方式培养中国西洋画人才的场所，许多中国孤儿在此接受素描、水彩、油画及版画的训练，其作品遍及中国各地的天主教堂。土山湾图画馆对西洋画在中国的传播有特殊贡献。从这里毕业的画家中，有的成了“中国水彩画之父”，有的成为月份牌画的先驱，他们有的又自设画室，教授学生西洋画理论技法，影响深远。

修士范廷佐（Joannes Ferrer，1817——1856年），字尽臣，西班牙人。年轻时曾专门到罗马学习艺术。道光二十七年（1847）以传教士身份来到上海，由于他在建筑、雕塑、绘画方面的特长，主持了几所天主堂的设计，鸦片战争后上海建造第一座天主教堂就是他设计的。因为教堂建设需要大量的绘画和雕塑作品，他遂建议将其先前在徐家汇建立的工作室扩展，召收中国教徒做学生，向他们传授雕塑、绘画、版画等技术。他的建议得到神甫郎怀仁的支持，年仅16岁的中国修士陆伯都成为他的第一位学生。在教堂的工作室中，范廷佐主要教授素描和雕塑，油画则是由意大利人马义谷（Nicolas Massa，1815——1876年）传授。范廷佐去世后，马义谷继续主持徐家汇的工作室，他教授的学生有陆伯都、刘德斋和王安德等人。范廷佐和马义谷是西方艺术在中国民间

最早的传播者。

陆伯都和刘德斋是土山湾图画馆的创建者和主持人。陆伯都（1836——1880年），字省三，上海川沙县人，幼年即受洗成为天主教徒。咸丰元年（1851）入天主教修道院，次年底，由郎怀仁神甫推荐，跟从范廷佐学习雕塑、素描，并成为其助手，同时从马义谷神甫学习油画。同治六年（1867），他和刘德斋将范廷佐曾主持的工作室迁并入孤儿院，成为工艺工场的一部分，创建了土山湾孤儿院图画馆，并担任第一任主持，培训孤儿学习西方雕塑、油画技术，生产圣像等传教用品。

刘德斋（1843——1912年），名必振，字德斋，以字行，号竹梧书屋侍者，江苏常熟人。其家自清初起世代为天主教徒，常熟是天主教在明末江南传入最早的地区之一，清初六家之一，并且做了神甫的吴历就是常熟人。刘德斋来到上海后，曾进入圣·依纳爵公学，后从陆伯都和马义谷学习，成为此间重要的画家，绘制过大量的油画圣像和圣经插图。他先是陆伯都的助手，陆去世后，担任土山湾图画馆的主持。据新发现的史料，海派的重要画家任伯年也曾向刘德斋学习过素描。

土山湾时期的油画作品大多已失传，根据记载得知，刘德斋曾画过《进教之佑圣母像》、《中华圣母像》等油画。然而在土山湾出版的宗教书籍中，则保留了刘德斋等人绘制或主持绘制的数百幅插图。其中光绪十三年（1887）土山湾慈母堂出版的《道原精萃》一书，计有300余幅插图，就是由刘德斋率领土山湾图画馆的学徒共同绘制的，而镌刻木版的工匠也是土山湾孤儿院培养出来的。从其中的插图如《圣母玛琴厄》（刘德斋作）（图60）、《救世真主》（王安德作）等作品中，可以大概窥探到刘德斋的绘画水平及其在土山湾图画馆



图60 《道原精粹·圣母玛利亚》 《雄狮美术》276期P98

的教学成果。此外，上山湾还出版了采用彩色套版新技术印制插图的宗教书籍《古史像解》(1892)，其中的插图如《蒙训图》等，比较注意将西方绘画技法与中国传统的欣赏习惯相结合，以求达到普及宗教的目的。土山湾图画馆对西方绘画艺术在中国的传播起到了不可忽视的重要作用，被徐悲鸿称为“中国西洋画之摇篮”。

第二节：海上画坛与海派

鸦片战争之后的海上画坛，因发达的商业经济的刺激而呈现出繁荣兴盛的局面。来自全国各地侨居上海卖画的画家们，师承各异，风格流派不同，使海上画坛呈现出百花齐放、丰富多彩的景象。其中最具时代风采和代表性的正是独开生面的海派。

海派先驱与三熊、二任：

海派，通常指晚清活动于上海并在一定程度上表现了市民审美趣味的职业画家群体。它形成于1840年鸦片战争失败以后，但它的酝酿却早于此时。一些稍前来沪的画家经历了开埠前后的变化，为海派在40年代以后的迅速形成准备了条件。他们被视为海派先驱的画家，主要代表有“三熊”、“二任”等。“三熊”即张熊、朱熊和任熊。“二任”即任熊与其胞弟任薰。此外，还有朱偁、王礼、周闲、胡公寿等人。他们大多兼擅花鸟、山水，或人物、花鸟、山水并工。他们的绘画已开始适应新的时尚，突破晚清正统绘画的局限，变公式化为个性化，变“万马齐喑”为生动活泼，变冷逸浅淡为浓郁热

烈，变多作“出世”的山水为主要画“入世”的花鸟。

张熊（1803——1886年），字子祥，号寿甫、鸳湖外史，浙江秀水（今嘉兴市）人。在海派先驱画家中，他寓沪最久，声名甚重。作画十分勤奋，又长期教授门生，著有《张子祥课徒画稿》，从学者甚众，时称“鸳湖派”。他擅长花卉，纵逸古媚，雅俗共赏；山水画则未完全摆脱正统派影响。《墨林今话》评论他的画是：“花卉纵逸如周服卿（周之冕），古媚似王忘庵（王武），屏山巨幛以寻丈计者，逾见力量。并作人物山水，亦古雅绝俗。”作品有《花卉册》（上海博物馆藏）。

朱熊（1801——1864年）、朱偁(1826——1900年）兄弟，浙江嘉兴人。在鸦片战争前就已流寓上海，朱熊工花卉竹石，他与张熊的花卉，都深受陈淳、周之冕、恽寿平、王武等人的影响，以小写意、钩花点叶及没骨画法相融合，有简逸疏放之致。亦精篆刻，是“萍花画社”成员；朱偁善画花鸟，初学张熊，后改学王礼，用笔轻快，锋芒外露，画风清丽秀润，为当时海上花鸟画名手。作品有《杂画册·绿毛幺凤图》（辽宁省博物馆藏）等。

王礼（1813——1879年），字秋言，江苏吴江人，久寓上海卖画，不为人知，后得到张熊提携，遂名声鹊起。善画花鸟、人物。其人物画先学华嵒，而后上溯陈老莲。笔墨劲秀洒落，健挺隽逸。花卉取法北宋人，用色趋于绚丽，但不失古厚。他的画风流露出较多的民间趣味。上海博物馆收藏的《蕉梅锦鸡图》轴（图61），画雪后隐现着绿意的芭蕉、盛开的红梅与回首立于石上的锦鸡，画面色彩清雅明丽，以劲秀的小写意法挥写，水墨淋漓，代表了海派早期花鸟画的成就。

任熊（1823——1857年），字渭长，一字湘浦，号不舍，浙江萧山人。受父亲影响自幼喜爱绘画，曾跟从村塾老师学画肖像，不愿恪守粉本，窃变其法，引起老师不满，遂离师云



图61　王礼　《蕉梅锦鸡图》　轴　纸本　设色　纵114.7厘米　横47.2厘米　故宫博物院藏

游江南一带，往来于杭州、宁波、上海、苏州等地卖画为生。他在杭州临摹过孤山圣因寺贯休的十六罗汉石刻画像；他先后被浙西名士周闲多次邀请，寓其家临写所藏古人名作，相互切磋，画艺日益精深，他为周闲别墅所绘制的《范湖草堂图》卷（上海博物馆藏）是其重要作品。他还曾受到宁波著名文人姚燮延请，居其家，饱览其丰富的古画收藏，并精心创作了著名的《姚燮诗意图》册120帧（故宫博物院藏）。任熊人物、花卉、山水无所不能，尤以人物画著称。他的绘画远绍唐宋，近师陈洪绶，并加以发展变化，能融合传统绘画和民间艺术于一体，颇富创造性。形成了结构奇古、衣纹若铁画银钩、设色古雅妩媚、富有装饰意趣的风貌，开一代风气之先。代表作还有《自画像》、《十万图》册（均藏故宫博物院），木刻画稿《列仙酒牌》、《剑侠传》、《于越先贤传》、《高士传》等。南京博物院收藏的《瑶宫秋扇图》轴（图62）是其咸丰五年（1855）所作工笔仕女画，造型高古，姿容典雅，设色浓艳响亮，衣纹线条圆劲流畅，受陈洪绶影响而有自家风貌。

胡公寿（1823——1886年），名远，字公寿，以字行，号瘦鹤，别号横云山民。松江华亭人，客居上海，卖画为业。他在上海画家中有较高的地位，为钱业公会所礼聘，外地画家寓居沪上者，若能得到他的支持，就能很快打开局面。他工诗书，擅长山水、花卉，尤喜作梅花，老干繁枝，横斜取势。用笔豪放，以湿笔取胜。山水秀雅，花卉竹石泼墨挥洒，有简逸疏放之致，近陈淳一路。《香满蒲塘图》轴（图63）（上海博物馆藏）用色墨湿笔画水草菰蒲荷叶，再以浓墨勾筋，水中莲花或含苞、或盛开，亭亭玉立，随风摇曳，似有清香隐约弥漫。用笔简练，设色明丽，画风清雅隽秀。

任薰（1835——1893年），字舜琴，又字阜长。与兄长任熊寓居苏州，亦到上海卖画。任伯年及任熊之子任预均向



图62　任熊《瑶宫秋扇图》轴　绢本　设色　纵85.2厘米　横33.5厘米　南京博物院藏



图63 胡公寿《香满蒲塘图》轴 纸本 设色
纵178.9厘米 横47.5厘米 上海博物馆藏



他学画。他的画风与乃兄一脉相承，人物画取法陈洪绶和任熊，奇躯伟貌、别出匠心。陈的人物画虽然造型古拙夸张，但色调仍属淡雅一路，发展到二任，用色便趋鲜丽，“衣褶如铁画银钩”，画风“鲜艳古硬”，面貌一新。尤其是任薰晚年的一些大幅立轴，如《苏武牧羊图》、《天女散花图》等，人物身躯伟岸，衣纹用笔跌宕有如行草，劲健沉雄，富于个人面目。他更擅长花鸟，一变常州派追随者的平板无神，“用笔劲挺，枝干条畅”。上海博物馆收藏的《花鸟图》轴（图64）是一幅颇为独特的作品，画家一反将鸟作为整个画面点景的惯例，将孔雀作为一个鸟的肖像来处理。孔雀泰然而立，神情毕现，而正面的形象尤为新奇，颇有参合透视画法的痕迹。背景衬以双钩的朱竹和点染的没骨花卉，以及水墨粗简的凸石；工写结合，色彩绚丽而浓淡相宜，质朴中饶有奇趣生气。对任伯年的早期画风颇有影响。

海派翘楚任伯年与虚谷：

海派形成期后，经历了兴盛前期和兴盛后期。兴盛前期的代表人物较多，任伯年、虚谷、任预、蒲华、赵之谦、吴石仙、吴友如、钱慧安等都是这一时期的名家，他们都形成了鲜明的个人风格。兴盛后期的主要代表则有吴昌硕、高邕、程璋等人。

任伯年（1840——1895年）是海派承前启后、声名最为卓著的大家。他出生于浙江萧山，原籍绍兴。初名润，后改名颐，字伯年，号小楼。其父是米商，又是个有文化的民间画家，任伯年的绘画启蒙来自家学。太平军进军萧山、绍兴时，他曾被动地一度随军执掌军旗。太平天国失败后，回到家乡，其间曾到上海卖画。大约从同治四年（1865）起他在宁波和



图64　任熊　《花鸟图》　轴　纸本　设色
纵242厘米　横58.8厘米　上海博物馆藏



苏州等地追随任薰学画，并私淑任熊，正式开始了绘画生涯。

同治七年（1868）冬天，29岁的任伯年再次来到上海，侨居于此，成为职业画家，直至逝世。到上海之初，他就结识了已声名远扬的胡公寿，胡当时被上海钱业公会所礼聘，在他的帮助下，任伯年在上海初步打开了作品的销路。他的《横云山民行乞图》，就是来沪不久为胡公寿画的肖像，两人亦有合作的作品传世。此外，他还结识了虚谷、张熊、高邕、朱偁、吴昌硕等海派画家。在十里洋场的新环境里，任伯年逐渐敏感到传统生活方式与审美观念所发生的潜变，感受到内忧外患下多变的时代风云，洞悉到普通市民内心的渴望，同时也为了开拓书画市场，他的画风发生了新变。其早期画风发轫于民间艺术，又师承二任，并由此上溯陈洪绶。到上海后，他开始师承石涛、扬州八怪特别是华嵒的变革精神与入世情怀，发扬海派先驱雅俗共赏的格调，进一步浸淫于民间绘画的生气奕奕、瑰奇想象与装饰意趣，借鉴宋代工匠绘画的忠于物象与周密不苟，吸取文人画的诗情与笔墨韵律，更参以西画的素描、速写与色彩之法，创造了一个丰姿多采、生机勃勃的艺术新天地。

任伯年是一名全能画家，花鸟、人物、肖像、山水无不擅长。他的人物画，在师法二任、陈洪绶、费丹旭等人的基础上，又吸收了华嵒的简笔人物画法与扬州八怪的大写意画法，并把花鸟画中的没骨画法、西洋水彩画法和山水画中的皴擦法融为一炉，形成极富表现力和个性的画法。其偏于工笔的画法，则线描飞动流畅，钉头鼠尾，富于转折变化，设色清新淡雅而不失精微。《干莫练剑图》轴、《观音送子图》轴、《风尘三侠图》轴等都是他人物画的代表作品。此外，他还在历史神话和文学题材的作品中深化立意，颇多针砭寄情之作，有些题材则一画再画，诸如《苏武牧羊图》轴、《钟馗》轴、《关

河一望萧索图》轴、《女娲炼石图》轴、《风尘三侠图》轴等等，隐晦曲折地表达自己的意志、愿望、情操与忧患意识。

任伯年的肖像画，被认为是“曾波臣后第一手”，极受推崇。他通过人物形象动态细节的准确把握，辅以素描式的观察方法，达到形神兼备、笔简神完的效果。他曾为当时许多画界同行或友人作肖像，如张熊、任薰、虚谷、胡公寿、沙馥、赵之谦、吴昌硕等等。其中堪称神品的是为吴昌硕所画的45岁肖像《酸寒尉像》（图65）（浙江省博物馆藏）。吴昌硕当时在上海觅得微官，一次正值炎夏酷暑，中午归来，被任伯年看见，触发画思，当即为之写照。画中的吴昌硕穿着清朝官服拱手端立，头戴红缨凉帽，足着高底靴，身穿纱袍马褂，面带寒酸之色，其状可哂。衣饰画法用大泼墨间以没骨，新颖别致，浑化无迹。面部描写则钩线细简流畅，略施淡墨皴染，平涂色彩，仿佛信手拈来，神采毕现。此画作于光绪十四年（1888），表现了任伯年鼎盛期肖像画炉火纯青的造诣。

他的花鸟画更富于创造，早年以工笔见长，取法陈洪绶而上追宋人双钩设色。来沪之后，学王礼、朱偁小写意一路，又吸取陈淳、徐渭、八大、石涛、恽寿平、华嵒诸家，博采众长；最终以勾勒与点染、墨笔与没骨相结合的小写意花鸟成为其成熟期的主要面貌。他的花鸟画意趣生动，造型准确，构图颇富匠心，并能参以焦点透视之法，既传达出花鸟的形神又充满强烈的主观感情色彩。他精善用笔，喜用湿墨，并能将西洋水彩画用色与中国民间富于装饰意趣的色彩融合为一；风格明快温馨、清新活泼，具有抒情诗般的隽永意味。他的创新画法刷新了花鸟画的面貌，对近、现代绘画产生了巨大影响。代表作有《春江水暖图》轴、《幽鸟鸣春图》轴、《牡丹双鸡图》轴等。作于光绪七年（1881）的《芭蕉红叶图》轴（图66）（辽宁省博物馆藏），芭蕉叶以墨线勾勒，穿插自然生



图65 任伯年《寒酸尉像》轴 纸本 设色 纵164.2厘米 横77.6厘米 浙江省博物馆藏



图66　任伯年　《芭蕉红叶图》　轴　纸本　设色
纵179.2厘米　横46.6厘米　辽宁省博物馆藏



动，格调简逸明快；深秋的红叶则色彩鲜丽，给人以遐思；画面洋溢着清新活泼、生机盎然的诗情。

任伯年的艺术，题材广泛，意趣盎然，技艺超妙，诗情洋溢、呈现出洗练、泼辣、简括、灵动与自然浑成的风貌，达到了炉火纯青的化境，反映了佛郁昂藏而又充满生机的时代气息。

与任伯年往来相契近30年的虚谷（1824——1896年），亦是全能画家。虚谷俗姓朱，名怀仁，号紫阳山民，原籍安徽歙县，移居扬州。出家后，名虚白，字虚谷。青年时担任过清军参将，曾与太平军作战，后意有感触，遂“披缁入山，不礼佛号，惟以书画自娱”，往来于扬州、苏州、上海之间，卖画为生。他于诗书画皆有造诣，而尤精花鸟。其花鸟画在海派画家中独树一帜，善用干笔、破笔以侧锋或逆锋作颤动而尖硬的线条，断续穿插，笔断意连，如金错刀，锐利非常；设色清淡而又间用纯色点醒，用色高雅，讲究对比；构图亦强调疏密虚实的空间处理；意趣清虚隽雅醇厚；花鸟造形夸张奇特，尤其是金鱼、松鼠等禽鸟，形态简练夸张，富于动感，活泼清新，别有情趣；风格松秀孤峭、冷隽超逸。《绿竹松鼠图》、《紫绶金章图》轴（均藏故宫博物院）、《松鹤延年图》轴（苏州市博物馆藏）等都是其花鸟画的精品。中国美术馆收藏的《梅花金鱼图》轴（图67），即为虚谷代表之作。下垂的梅枝自右上向左下伸展并折向右下角，映衬出一汪池水，繁枝间点缀着几条金鱼，浓艳清香，动静相宜，显示出构图上的匠心；梅枝用纵横穿插的短线，或枯或润地传达出自然的勃勃生机，花瓣以浓墨勾勒，圆中见方；最为独特的是水中的金鱼形象，造型夸张新奇，大头方躯，大眼短尾，以淡墨钩线，而用鲜艳饱和的红色点染；画面红白相间，鲜艳滋润，给人以清雅冷隽的韵味。他的人物画造型准确，神态生动，曾为



图67 虚谷《梅花金鱼图》轴 纸本 设色
纵134厘米 横40.1厘米 中国美术馆藏



图68 蒲华《天竺水仙图》轴 纸本 设色 纵146.3厘米 横77.1厘米 上海博物馆藏

曾国藩、张鸣珂、胡公寿、高邕等人画肖像。其山水渊源于新安派弘仁与程邃，又远溯元人及近取八大、扬州八怪，功力深厚，具有冷峻奇峭的笔墨形式，亦独出生面。

蒲华与海派巨擘吴昌硕:

蒲华（1832——1911年），字作英，秀水（今浙江嘉兴）人，是海派兴盛前期的重要画家。诗书画兼善，喜藏琴砚。大约在30多岁妻子病故后离开家乡，携笔砚云游于宁波、台州等地，晚年定居上海，鬻书画以自给。他工画花卉、山水，尤善墨竹。为人豪爽，喜结社，在家乡时曾与人结鸳湖诗社；到上海后，又结鸳湖画社，并先后参与发起豫园书画善会、上海书画研究会；与吴昌硕交谊深厚，常合作题字作画，艺术主张和意趣追求也相近，以沉酣纵肆为尚。他的花卉，为阔笔写意一派，承继徐渭、李鱓、李方膺等人画风，并以隶书、草书笔法入画，笔力雄健奔放，挥洒随意，直率天真，线条流畅凝练，柔中见刚，尤爱用湿笔宿墨，大气磅礴，画风淋漓而纵肆。《天竺水仙图》轴（图68）（上海博物馆藏）与其常见的豪放不羁、水墨淋漓的风格有所不同，颇为工致含蓄。画天竺、水仙、腊梅、万年青环绕凸石生长，布局亦是喜用的样式。坡石用笔老辣雄健，焦墨湿墨互掺；花卉枝叶或双勾或没骨，纵横纷披；设色鲜丽，艳而不俗；画面中洋溢着对美好生活的赞美与祝愿。

海派巨擘吴昌硕（1844——1927年）是海派兴盛后期的画坛领袖。原名俊，字昌硕，后以字行，别号缶庐、苦铁，浙江安吉人。大约30岁前后，离家出游，结识了收藏家吴大澂和蒲华等。先后寄居苏州、上海，鬻字刻印。甲午战争爆发，曾应邀入吴大澂幕出山海关御敌，55岁被举荐做了江苏安东

县令，但一月有余就弃官而去，侨居上海卖画。其父为举人，兼善金石篆刻，吴昌硕自幼受到熏陶。日后又刻意求学，终于成为一代精意于碑版的大书家与杰出篆刻家。他先后被公推为“海上题襟馆金石书画会”副会长、会长，西泠印社社长等职，可见其成就与影响。他的书法脱胎于石鼓文，用笔古厚，结体参差，一变前人成法，独步书坛。其篆刻白文仿古陶，朱文仿古钱，旁搜博采，笔意章法穷极变化，每使方寸之内，万象森罗，“返虚入浑，积健为雄”，开一代印风。吴昌硕自称“50学画”，他的绘画固然上承明末徐渭、清初八大山人、石涛、清中叶扬州八怪中李鱓、李方膺、黄慎、金农的传统，同时也不乏任伯年的指点。据载，吴学画时向任求教，任常以梅竹示范，并说：“子工书，不妨以篆写花，草书作干，变化贯通，不难其奥诀也。”吴昌硕正是遵照任伯年的点拨，“直从书法演画法”的。

吴昌硕擅画阔笔大写意的花鸟，也偶作山水、人物。他的大写意花鸟像赵之谦等金石派画家一样，精于以碑入画、以印入画，不仅将书法篆刻中的行笔、运刀、章法、结体的技巧变化贯通于花鸟画中，而且以从金石文字之源中领悟到的古代工匠“自我作古”的独创意识和其作品历韧不磨“长留太古春”的艺术精神丰富作品的精神内涵。他的花鸟画构图饱满而疏密错落，笔力遒劲而真率，墨韵生动而苍厚，设色浓艳厚重，尤喜用西洋红，造型不拘泥于对客观物象的形似，在造型方法上主要借鉴了具有抽象意味的书法结构结体方式，因此他的造型风格结构远胜于轮廓，正所谓“画气不画形”，画风奔放遒劲、朴茂雄强、极富书法金石意味，并且在更高的层次上实现了诗书画印四者的有机结合。《桃实图》轴（图69）和《红梅图》轴（图70）（均藏上海博物馆），都作于1916年、吴昌硕72岁之时，是其艺术臻于化境、炉火纯青的典型



图69　吴昌硕《桃实图》轴　纸本　设色　纵180厘米　横96厘米　上海博物馆藏



图70 吴昌硕《红梅图》轴 纸本 设色 纵159.2厘米 横77.6厘米 上海博物馆藏

风貌。此幅《红梅图》轴枝干挺直或下垂，纵横穿插，杂而不乱，极富张力，并以石鼓文笔法写出，古拙浑厚，最能见出他以书入画的韵致。梅花用意笔密勾，再点染古艳的红色，与浓淡干湿富于变化的墨色相映成趣。画幅左边的长题，书风苍劲古朴，与画面和谐为一，加上精心布置的几方印章，显示出他在诗书画印结合上所达到的完美境界。《桃实图》轴以虚实疏密的构图，使画面焕发出勃勃生机。画面主体为两棵傲然挺立的桃树，树干苍老粗壮，桃叶茂密，桃实硕大，左侧一枝被果实坠垂于地，颇具匠心与情趣，而右侧旁出的危石，富于装饰意趣。其用笔融入篆籀之法，笔势雄健酣畅，色墨淋漓，气势豪纵洒脱。桃实色彩浓重明艳，题跋亦富有诗意，印章相与辉映。

各擅胜场的海派画家

海派兴盛时期的画家人数众多，他们皆因卖画之便而侨居上海，其中颇有成就而又画风各具特色的画家诸如钱慧安、吴石仙、倪田、黄山寿、陆恢、吴谷祥、程璋等人均是重要代表。

钱慧安（1833——1911年），初名贵昌，字吉生，号清溪樵子，江苏宝山（今属上海）人。年轻时跟随民间画工学画肖像，继而学改琦、费丹旭的仕女画。又出入陈老莲、上官周、华嵒、黄慎诸家，陶冶融汇，自成风范。到上海卖画后，名声甚著，仅次于任伯年、胡公寿，曾任豫园书画善会会长。他长于仕女、人物，兼作花鸟，画风受到民间绘画的影响。尤擅画民间流行的题材，曾为北方年画中心天津杨柳青创作过年画画稿。他的人物画造型具有个人化的程式特点：人形如青果上下细小，中间较圆；衣纹作细线鼠尾干笔，线条挺拔



细劲而多方折；脸型无论老幼皆丰满喜气，设色鲜润柔和，注意向背凹凸。这些特点表明，他善于适应购买者的审美需要。上海博物馆所收藏的《烹茶洗砚图》轴（图71），作于同治十年（1871）39岁之时，可以代表其人物画的一般风貌。画面比较注重环境的刻画，水榭、松树、仙鹤、坡石等描写精细，亦极力营造人物与环境的呼应联系，如挥扇煮茶的童子回首仰望飞翔的仙鹤，洗砚的童子垂视水中嬉戏的游鱼；画面的中心则是倚坐在水榭的画家友人，身后案几上排列着古琴、茶壶、书箧、古董等器物，连同烹茶洗砚的细节，都暗示出主人颇具风雅的品位或文人的身份。人物衣纹用线细劲，转折方硬；面部比例均匀，有明暗凹凸透视之感，显然受到西洋画法的感染。

吴石仙（？——1916年），名庆云，字石仙，以字行，晚号泼墨道人，上元（今南京）人。专擅山水，他吸收西洋画法作烟雨景色，把米家云山与西方风景画的光影明灭及空间透视结合起来，所画山水，墨气淹润，苍秀淋漓，有阴阳向背明暗的变化，有较强的真实感，在当时的山水画上别开生面。尤其擅长画烟雨苍茫之景，《溪山烟雨图》轴（图72）（山东省文物总店藏），写烟雨江南美景，山峦草木浑厚华滋，古塔寺院迷朦若现，渔舟静泊，人倚篱门，远近之景层次分明，有咫尺千里的真实感，又富于生活气息。画法以水墨晕染为主，极少皴擦，水墨淋漓，明暗交融，烟云浮动，气势雄厚，富于诗意。此画是其晚年的代表作品。

程璋（1869——1936年），字德璋，号瑶笙，安徽休宁人。他集书画家、鉴藏家、教育家于一身，尤精通博物之学，曾任教于上海中国公学、苏州草桥中学和清华大学，后寓居沪上，专事绘画，是海上题襟馆的重要成员。他擅长花鸟、山水，亦工仕女、人物。早年作品多为传统的工笔及没骨花卉，



图71　钱慧安《烹茶洗砚图》轴　纸本　设色　纵62.1厘米　横59.2厘米　上海博物馆藏



图72　吴石仙《溪山烟雨图》轴　纸本　墨笔　纵145.1厘米　横38.5厘米　山东省文物总店藏

中年后参用西洋画法，结合写生，所画花卉、走兽、山水，构图别致，色彩浓丽，讲究阴阳透视之理，形象生动而具有真实感，自创新貌，颇受时人喜爱，代表作品有《乡景图》轴（上海博物馆藏）等。晚年，双目失明，仍能作擘窠大字。

吴谷祥（1848——1903年），字秋农，号秋圃老农，浙江嘉兴人。工山水，山水师戴熙，上溯吴门沈周、文征明，工整秀逸，苍浑淹润。好作青绿山水，细笔松针，苍秀沉郁。亦善花卉、人物。晚年侨居沪上，画名噪盛。陆恢（1851——1920年），字廉夫，号狷庵，江苏吴江人。擅长山水、花卉，山水能博采众长，兼收并蓄，风格苍秀隽雅。花卉多学华嵒，浓丽清逸，工写兼长。黄山寿（1855——1919年），字勖初，号丽生，江苏武进人。擅长人物、花鸟。用笔峭拔，气韵清逸，画风秀润。倪田（1855——1919年），字墨耕，号默道人，江苏扬州人。其画先师同乡王素，擅长人物、仕女及佛像，尤工画马；后到上海，与任伯年相契，喜其画法而参用之，水墨巨石，设色花卉，腴润遒劲，擅名一时。兼工山水。邓启昌，字铁仙，自号跛道人，江宁（今南京）人，侨寓沪上。工画花卉，笔姿劲俏，善画菊，颇得瘦逸之神。与钱慧安、倪田齐名。

总之，海派各时期的名家，大都来自外地，他们因卖画的目的而往来于或寓居上海。虽然他们的风格不尽相同，所画的题材也所取不一，或专工一、二画科，或全能兼善，所取得的成就也有高低之别，但在总体的审美追求上却体现了某种一致性，即已具有新的含义与形迹的雅俗共赏的格调。开放的社会、成熟的书画市场、西方资本与文化的入侵，提供给了他们一个全新的时代环境，他们远承徐渭、陈洪绶，近接扬州八怪，发扬并深化了诸如抒写个性、独出手眼、反映时代心声等传统，并且在技法与风格上取得了突破性的发展，



如色彩使用上形成的鲜丽明快的共同特点，在风格上融合民间绘画审美意趣其或西洋画风，最终形成了颇具时代特征的绘画风貌。他们对中国画各个方面所进行的有益探索及其创新精神，对20世纪的中国绘画与画家产生了巨大影响。

上海的新型绘画：

在晚清上海的绘画中，传统的卷轴画仍是主要品种，而随着西方文化艺术的涌入与传播，特别是上海天主教土山湾图画馆的成立，许多新的绘画形式开始出现在上海画坛，丰富了中国的绘画艺术。这些新的绘画形式主要有油画、水彩画、钢笔画、月份牌年画、时事新闻画、讽刺漫画等等。

土山湾图画馆是上海西画发展的最早机构，他们开设的绘画科目有：擦笔画、木炭画、铅笔画、钢笔画、水彩画、油画等，当时的油画家除了前面已陈述的陆伯都、刘德斋、王安德外，还有土山湾图画馆培养出来的学生，如徐泳青等人，这些走上社会的学生成为西画发展的有力推动者。图画馆还于光绪三十三年（1907）出版了《绘事浅说》、《铅笔习画帖》等书籍。

徐泳青在土山湾图画馆时曾从刘德斋学画，毕业后，专门给上海许多刊物画封面和插图，他的钢笔画在当时颇受赞赏。他曾在上海四马路开设了一间水彩画馆，出售作品和传授画艺，同时为《时报》绘制讽刺漫画。他还运用学到的擦笔和水彩技法，画了大量的风景、人物、肖像和月份牌年画。当时的上海已经很容易看到进口的西洋油画、水彩画等印刷品，如外国书店中出售诸如戈雅、格列柯、雷诺阿等人的画册，以及西洋画贺年片，画家们以此作为临摹的对象，受到很大的影响。随着后文评述的石版画报的广泛发行，这些画家的西

画技巧又在画报、月份牌年画和舞台布景画上发挥作用。

随着西洋画片的流行和木版年画的影响，一种将民间画风与西洋画法相结合的绘画新品种——月份牌年画开始在上海出现。月份牌年画是一种石版彩印的商品广告画，多随商品赠送，具有推销、宣传商品的目的，因仿照民间木版年画在上面印有年月节气历表而得名。月份牌年画可以长期贴用，因而具有普及、持久的宣传效果。它的主要技法是采用西画的擦笔和水彩相结合的画法。

早期著名的月份牌年画画家是苏州人周慕桥，他也是《点石斋画报》和《飞影阁画报》的主要撰稿人。他画的月份牌画在技法上还不是擦笔画，而是采用传统的单线平涂的工笔和民间绘画的方法，但在晕染皴擦上又吸收了西画注重光暗的特点，色调典雅，描绘精工。这种受西画影响又保持传统技法的方法是早期月份牌年画的主要画法。他所绘制的广告画已经有古装和时装两种题材，其月份牌年画作品有《仕女图》(1914年)(图73）等。随着西洋画在中国的发展，描绘逼真的西画技法吸引了很多画家，也影响了大众的审美趣味。民国初年以后，形成了新的月份牌年画画风，即使用擦笔水彩画法、题材以时装美女为主、风格柔丽细腻的流行样式，其创始人和代表画家是郑曼陀。

伴随石版、铜版、锌版印刷术传入中国，画报业兴起并迅速发展。配合资本阶级民主革命运动的高涨，革命刊物也大量涌现，上面经常登载着辛辣的时事漫画，张聿光是其中的代表画家。

张聿光（1885——1968年），又署鹤苍头，浙江绍兴人，居于上海。他兼擅中西绘画，早年和晚年都画中国画，宗法任伯年，擅长花卉、翎毛、青绿山水等，而人物走兽则融会西画的技艺。他曾专门学过一段时期西画，作品亦为国外收藏。



图73　周慕桥　《仕女图》

光绪三十年（1904）在上海华美药房画照像布景，第二年，去宁波益智堂任国画教师。大约于光绪三十三年（1907）回到上海，在中国青年会堂任图画教师，光绪三十四年（1908）在上海新舞台任舞台布景画师，属于接触西洋画法较早的画家。宣统元年至三年间（1909——1911），他为《民呼》、《民吁》、《民立》等报刊画漫画。他画漫画的时间并不长，但反清的政治倾向很鲜明，如《饭桶》、《这种事体我们最恨》、《袁世凯骑木马》等均为其代表作品，他是辛亥革命前上海颇有社会影响的漫画家之一。

第三节：广东等地的绘画、油画与贸易画

清以前，广东地区的绘画一直没有得到很好的发展，除了明代前期的宫廷画家林良较为著名外，几乎没有名家出现。及至清代，开始有越来越多的广东籍画家为人所知。在清代中后期，正统派画风风靡全国，而广东画坛的黎简、谢兰生，则相继取法宋元明人与石涛，不慕时风，敢于进取。到了晚清，更有一批具有创新精神的画家应运而生，著名者有李魁、二苏、二居等人，代表了这一时期广东绘画的成就与发展状况。与上海一样，广州也是最早被辟为通商口岸的城市之一，而且广东一直是历朝历代中国与西方各国开展贸易活动的前沿阵地，如早在明代嘉靖三十二年（1553）英国东印度公司就已在广东设立了与外商交易的“十三行”，因此广东也是一个“开风气之先”的地方。清代咸丰（1851——1860）以前，广东的贸易画就已经盛行，为适应买主的审美要求，西方的油画也在“十三行”附近流行开来。

从黎简、谢兰生到李魁

清代中后期，广东较为著名的画家相继有黎简、谢兰生。黎简（1747——1799年），原名锦，字简文，后改名简，字简民，号二樵，广东顺德人。乾隆五十四年（1789）拔贡，淡于仕进，而致力艺事，他工书能诗，善画山水，亦曾学写真。他的山水出入宋元诸家，纯熟随意、变化自如，面貌多样，一种疏秀淡远，借径倪云林、柯敬仲。另一种淋漓苍润，由吴镇上追董源、巨然。晚期则着意学习石涛。上海博物馆收藏的《江濑山光图轴》（图74）是其最晚一年的作品，体现了他综合多家，融会贯通的特点。山体坡石的形状强调整理成几何图形，浓墨点苔、淡墨皴擦，披麻皴、折带皴并用，干笔湿笔互参，用笔松秀灵活，墨色明洁润泽，气势雄伟，给人亲切隽逸而又思超尘外之感。他的山水画影响了稍后的两位山水画家谢兰生和李魁。

谢兰生（1760——1831年）是一位文人山水画家，字佩士，号里甫，南海麻堡人，寓居广州。嘉庆七年（1802）进士，选庶吉士，辞官归里后，一方面主持粤秀、越华、端溪等书院，一方面投入艺术创作。他的家族中工画者不下数十人，他的善画显然受到家庭和父执黎简的影响。其诗文书画皆精，50以后始作画，于画专工山水。其山水始而得力于元四家，尤其醉心吴镇，自言“予画从梅道人入手，屡变不离其宗”；继而投向沈周，旁参董其昌；晚期亦倾向于石涛的开发精神与舒展笔墨。其能综合古人，自出己意，作品有《设色山水四屏》（广州市美术馆藏）。

及至晚清上承黎简、谢兰生而取法石涛者则有李魁。李魁，字斗山，号青葵，又号崖门老渔，南海人。少时曾读书，因家贫，而从建筑绘画为生，能融合职业画工艺术的装饰性



图74 黎简《江藏山宅图》轴 纸本 墨笔 纵137.5厘米
横59厘米 上海博物馆藏



与文人画的笔墨，自创一格。善画山水，用笔浓厚，力辟奇境。藏于广州美术馆的《斜日青山图》轴（图75）为其晚年巨幅之作，绘于同治八年（1869）夏月。画面重山复水，青松红树辉映，境界开阔，气势磅礴。山峦以赭石重染，很好地表现出斜阳的明媚灿烂。泉水边、山道上、瀑布前、寺庙里，遍布游人旅者，富于生活气息。山石树木墨色近浓远淡，明暗对比强烈；人物近大远小，比例准确；通幅层次分明，有强烈的真景实感。

苏六朋与苏仁山：

苏六朋与苏仁山并称“二苏”，都是广东顺德人，亦均为职业画家，他们的艺术显示出共同的平民化的倾向。

苏六朋（1798——1862年），字枕琴，号怎道人等。早年曾到罗浮山拜宝积寺和尚德堃为师学画。大约40岁前后，他定居广州，以开馆授徒和卖画为生。他工画山水、花鸟，尤擅人物。其人物画题材既有市民阶层喜爱历史故事和民间传说，也有直接取材于现实中市井风俗和平民生活，这类作品多以村民、街头小贩、流浪艺人等为表现对象，对之寄予深切的关怀与同情。如好作盲人题材，或寄予同情，或予以讽世；人物的面部表情及形体动态，稍具夸张，富于诙谐感和市井趣味。他的作品有两种面貌，一种是端秀精细的工笔风格，由唐寅而来，结构严谨、格调娴静、线条流畅。一种是粗放写意的简笔风格，主要受到吴伟、上官周、黄慎等人的影响。有时亦作指画。广州美术馆收藏的《东山报捷图》轴（图76）是其传世的代表作品。取材于“淝水之战”的故事，画东晋丞相谢安部署好战事后，在东山松树下边与客弈棋边等候捷报，而远处山道上一骑正疾驰而来。作者通过环境的渲染与人物神



图75　李魁《韶日青山图》轴　纸本　设色　纵343厘米　横120厘米　广州美术馆藏



图76　苏六朋《东山报捷图》轴　纸本　设色　纵230厘米　横117厘米　广州美术馆藏

态的生动刻画，十分传神地表现出谢安气度娴定、沉着从容、胸有成竹的风采。此图章法严谨，意趣清丽文雅，是其精工端秀一路的画风。

堪称广东画坛怪杰的苏仁山（1814——1850年），字静甫，号长春。自幼雅嗜图绘，12岁以画闻名乡里。虽然他有志于举业，然两试未第，不得已才以卖画为业。他性情耿介，外表上狂情傲性，而内心则压抑痛苦，由最初向往仕途而变为大胆抨击儒学时政，常作惊世骇俗、忤逆犯上的言辞，为时人所忌，家人亦怕受株连，其父以不孝名将其送交官府，最后死在狱中。虽然苏仁山中年而殁，但是也许正因为他性格中反叛的因素，他的绘画不随流俗，不守成法，独标一格，极富个性。其山水、花卉、人物皆善，笔墨纵放不羁，多以焦墨白描为主。他的山水或湿笔淋漓；或焦墨白描，有版画的效果。他的人物画，线条富于粗细轻重、疏密离合的变化，极具表现性，以寥寥数笔即传达出人物的神形，形象富于漫画意味。《五羊仙迹图》轴（图77）（广州美术馆藏）是其代表作品之一。题材是关于广州城来历的传说故事，据说古时候有五位仙人骑五羊，手执谷穗，来到这里播下五谷，广州从此兴旺起来。画中六位仙人，除五羊仙外，还有一人应是逐蝗虫的蝗神，皆手执谷穗，或正或侧或背身而立，疏密虚实组成一个整体。人物以草书入画，焦墨简笔挥写而就，不加以皴擦渲染，完全以用笔的转折顿挫、轻重缓急来完成画面的变化，虽寥寥数笔，而仙人风致表露无遗。

居巢与居廉

居巢与居廉为堂兄弟，并称“二居”，广东番禺县人。他们都善作花卉、草虫，强调作画以自然为师，以及形似对传



图77 苏仁山 《五羊仙迹图》 轴 纸本 墨笔 纵178.5厘米 横67.5厘米 广州美术馆藏

神的重要作用。二人的画风亦接近，对景写生，意态生动，笔致工整，设色明丽，颇得恽寿平的飘逸而富于新意；并创造性地使用“撞粉”、“撞水”画法；他们的画风直接影响了岭南派绘画。

居巢（1811——1865年），字梅生，号梅巢。道光二十八年（1848）赴广西，做按察使张敬修的幕僚，饱览桂林山川，结交了流寓于此的江南画家宋光宝、孟觐乙，宋、孟二人均擅画没骨写生花卉，对居巢的绘画颇有影响。咸丰六年（1856）他辞官回到广东，与堂弟居廉一起住在东莞张敬修家可园，创作甚丰。居巢工花鸟、山水，他的花鸟画上宗宋元，近学恽寿平，工中兼写，以形写神，用笔简洁，敷色妍丽，水痕流动，粉光融融，具有疏朗淡雅，潇洒隽逸的格调，构图亦时出心意。《仿元人花卉小品图》轴（图78）（藏广东省博物馆）曾为张敬修所珍藏，为居巢的精品之一。画瓶花蔬果，用笔工写结合，水墨清淡，设色妍丽素雅，颇有元人风致。

居廉（1828——1904年），字古泉，号隔山老人。少年时随居巢学画，又同赴桂林，师学宋、孟二人，擅画花卉、人物、山水，作品具有清新活泼，文秀抒情的意趣。像其兄一样，居廉作画善用“撞粉”、“撞水”法，这种画法是在颜色未干之时，将粉或水注入色中，或使粉浮于色面，则润泽松化而有粉光；或使水与色互相渗化交融，来表现光线的明暗不匀，待干后，花叶便有较强立体之感。居廉回到家乡后，开馆授徒，为广东地区培养了许多画家，岭南派的开创者高剑父、陈树人等早年都随其学画，因此，居廉的画风开岭南画派先声。作于同治十二年（1873）的《花卉草虫图》册（图79）（广州美术馆藏），取材于日常极普通平凡之景，画常见于豆架、瓜棚、花圃、菜园中的南瓜花、野菊花、螳螂、蜻蜓、蝉等花卉草虫，画面充满浓郁的野趣和活泼的生机。本开画南瓜花



图78 居巢《仿元人花卉小品图》轴 纸本 设色
纵91.7厘米 横31.4厘米 广东博物馆藏



图79 居廉 《花卉草虫图》 册 绢本 设色 纵25厘米 横26厘米 广州美术馆藏

与螳螂，用工中带写的笔法画绽开的花朵和肥大的瓜叶，以精工细腻的笔法刻画二只螳螂，描绘逼真，颇见花、叶、昆虫之神韵。设色明艳清新，运用了“撞粉”、“撞水”的技法，南瓜花别有粉毛的质感，瓜叶则有光影明灭流动的独特美感。

广东的外销油画：

远在明末，广东就成为西方传教士最早在中国进行传教活动的地区，伴随传教士进入中国的还有西方宗教题材的油画作品。至清代中后期，广东已成为中西贸易最主要的商埠，也是最早接受西方文化影响的地区，油画亦成为广东画坛的新品种。随着中西海上贸易的兴盛，广州、澳门等地从18世纪中至十九世纪中叶陆续来了一批外国画家旅游作画，19世纪上半叶，英国画家钱纳利（George Chinnery，1774——1852年）来到广东，他除在广州、香港、澳门作画外，还招收学生，向中国人传授油画技法，直至去世。在钱纳利教授油画时，广东口岸随着其他出口贸易的发展，也出现了贸易画包括外销油画这一商品绘画的形式，这些贸易画主要销往欧美等国。

到了清晚期，画油画、乃至贸易画的画家多了起来，广州13行附近就有几十家画肆，经营肖像、风景、风俗等题材的油画、水彩画、玻璃画等贸易画，因为需要量大，画肆多采用流水作业的方式。目前所知不多的几位外销油画家有关作霖、关乔昌、廷呱等。

关乔昌（约1802——？），又被称作林呱或蓝阁，广东南海人，有学者认为他是广州早期外销画家关作霖之子，是晚清最重要的外销画家之一。开始他跟随钱纳利学习油画，至道光十五年（1835），已自行在广州设肆，成为知名画家。许

多居住在广东、香港的欧洲人乃至旅行至此的欧美商人经常到他的画肆定制油画，生意兴隆。他的油画具有较高的水平，为当时人所肯定和赞赏，并且他的作品曾在英国、美国等地展出。关乔昌的代表作品有作于咸丰三年（1853）的《五十二岁自画像》(图80)(藏香港艺术博物馆)，画风为典型的西洋古典肖像程式化风格，画法写实细腻，节奏轻快流畅，色彩华美铺陈，光线笼罩在头部和手部，使人物的性格和神情得以集中的体现。

关乔昌的弟弟廷呱，活跃于道光二十年（1840）至同治九年（1870）间，中文名字为关联昌，也以善画著称，所画题材广泛，尤擅长袖珍肖像和水彩画，并设有自己的画肆。其画肆生产过大量的贸易画，如风俗、风景、花鸟题材的水彩画，以线性、装饰性与较鲜艳的色彩表现为主要特征，但水平不一。他的传世作品有袖珍肖像画《路易斯·曼尼高特(Louis Manigault)》(图81)(艾米特·格瑞宾 Emmett Gribbin藏）等。

除了上述画家外，还有诸如齐呱、蒲呱、钱呱、东呱、奎呱、发呱、新呱、煜呱、冒呱、祥呱、钟呱、周呱、兴呱等不确知姓名的外销油画、水彩画画家，除了在宫廷中学习西洋油画的宫廷画家外，他们大概是最早的民间西洋画画家，是中国油画的先驱，因而具有重要的历史意义。

京津画坛

晚清的北京画坛仍是全国的绘画中心之一，但是与上海、广州相比，画风显得正统保守，不求变化。这一时期，北京地区的主流绘画满足于自我标榜的正统画风，将临摹古人、宗法王原祁、王石谷、恽寿平视为绘画的唯一门径。其代表画



图80 关乔昌《五十二岁自画像》 香港艺术博物馆藏 《雄狮美术》262期P123



图81 廷呱 路易斯·曼尼高特（Louis Manigault）像 艾米特·格瑞宾Emmett Gribbin藏



家、供奉内廷者有慈禧太后征召之云南女画家缪素筠，即以画常州派没骨花卉见长；官宦文人画家则有，诸如林琴南、刘广铎、姜筠等人。与此同时，京城的民间绘画则十分活跃，出现了像徐白斋这样的著名民间画家。天津地区的画风主要受北京影响，保持着传统样式，代表人物有张兆祥。

活动于北京的知名画家姜筠（1847——1919年），字颖生，号大雄山民，安徽怀宁县人。光绪十七年（1891）举人，官礼部主事。工书，学苏轼；善画山水、花鸟，其山水中年笔意豪放，晚年学王石谷，苍润古秀，一时名噪京师。亦精于鉴赏，富于收藏。传世作品有作于光绪二十三年（1897）的《设色山水图》卷（图82）。

天津画坛在光绪间有“津门四子”，其中张兆祥最为出名。张兆祥（1852——1908年），号和庵。善画花卉，尤精折枝。其画初学于孟毓梓，后纵览各家，出入于恽寿平、蒋廷锡，重视对景写生，画风秀洁妍媚。晚年受西洋画、以及任薰、任伯年的影响，用色鲜艳单纯。出版有《文美斋百花笺谱》等。

晚清北京地区的民间绘画十分繁荣，绘画的种类有卷轴画、扇面、灯画等。当时在琉璃厂设立了许多画店，经营肖像写真、风俗画等的绘制以及山水、花鸟画的代销。在东四、隆福寺、灯市口、北新桥一带，则散布着纱灯、扇子店铺。绘制在纱灯绢片上的工笔重彩的灯画，题材多以人物为主，取自流行的小说、戏曲，深受市民乃至商贾富户的喜爱。徐白斋就是道光、咸丰年间著名的灯画高手之一。

徐白斋（1777——1853年），名廷琨，号坦如，字白斋，以字行。原籍辽宁，后落籍北京大兴。他十几岁起就到灯扇铺作画工学徒，因其勤劳肯干，得到师傅的祖传秘本画谱及悉心传授，技艺精进，出师时已是高手。他并不满足于此，经过到戏园等地的观察、收集与整理，最终自创画稿，以善画



图82　姜筠《设色山水图》绢本　设色　纵161厘米　横81.3厘米

戏曲小说人物著名一时。师傅过世后，他与他人合伙开了一家画肆，名为“远美斋”，生意十分兴隆，名声更盛，甚至宫廷中也想把他召为宫廷画师，但他始终婉拒不去。其灯画的代表作有《西游记》、《列国志》、《警世通言》、《今古奇观》、《昆弋杂剧》、《醉菩提》等等，但大多已不存。其画笔意挺拔超逸，是民间绘画的珍品。

第四节：绘画著述与美术教育

晚清的画学著述继续沿着清代中后期画学著述的方向发展。围绕着私人鉴藏的兴盛，不仅以近现代为范围的断代画史和地区画史仍在编写，私家收藏著录较以往更多，而且出现了以诗韵检索的种种画家传记。适应创作上集大成的需要，汇编刊行论画著作亦成为一时风气。这一时期培养传统绘画人才的方式还是师徒相授，因此仍有课徒画谱编定和出版，而随着变法改制，在新开办的学堂中实行中西合璧的美术教育并选派留学生出国学画则成为新的举措。

《墨林今话》、《寒松阁谈艺琐录》等画史著述：

清后期的画史著作主要有以近现代为范围的断代画史《墨林今话》、《寒松阁谈艺琐录》，地方画史主要有《海上墨林》、《扬州画苑录》等。

《墨林今话》：蒋宝龄著，其子蒋茝生续。蒋宝龄（1781——1840年），字子延，号霞竹，又号琴东外史，江苏昭文（今常熟）人。工书法，善画山水，长于诗歌。在江、浙、沪、杭一带卖画为生。曾在上海招集小蓬莱书画会，有名于时。其

长子蒋茝生字仲篱，亦能画。此书刊于咸丰二年（1852），是增补、赓续《国朝画征录》与《墨香居画识》之作。全书共18卷，续编一卷，记述乾隆、嘉庆、道光、咸丰初年间的画家1200余人，详列其字号、籍里、略历、交游、擅长、师承、癖好以至收藏等情况，并采编画家诗作，是一部以“诗话”形式撰写的绘画断代史。书中对某些画家作品的描述尤为详尽，包括内容、艺术形式、题跋、印章各项，似颇受“书画著录”书籍的影响。其艺术见解虽不免囿于南北宗论，过于抬高董邦达等人，但对于扬州八怪的创新精神，亦有所肯定。但此书无严格体例，不以时代为序，似随写随编而成，所收画家未免过滥，并且多属于江浙两省人，而于他省人多有遗漏。

《寒松阁谈艺琐录》：原名《景行录》，张鸣珂著。张鸣珂（1829——1908年），字玉珊，一字公束，号寒松老人，浙江嘉兴人。工于诗画，交游甚广。光绪三十一年（1905）在上海结识吴昌硕，在吴氏的支持下，拟继《墨林今话》之后，撰著画史。书成于光绪三十四年（1908），未及刊行，作者已逝，后由其友人吴受福改为今名，并于宣统二年（1910）付印问世。此书记载咸丰、同治、光绪三朝画家330余人传记。其体例与《墨林今话》相同，除于传记中记述画家字号、籍里、略历、擅长、交游、师承、题画、作伪、鉴藏等情况外，亦兼及书法、诗词、工艺，甚至还载入与绘画毫无关系的诗文著作和佚事。此外，书中还记有上海地区绘画兴盛的社会原因，海派画家影响及画家结社情况。它是清代最后一部断代史，对研究海派的形成，绘画进一步的商品化和当时的美术活动，均不失为具有一定价值的资料。此书也存在一些问题，如个别史实有误；体例不严，失之繁冗等。

《海上墨林》，杨逸编著。杨逸（1864——1929年），字东山，号鲁石，上海人。光绪年间举人，1913年担任豫园书



画会会长。他工诗书画，尤擅画山水，与当时活跃于上海画坛的诸多书画家颇有交往。此书共4卷，是一本专门记载上海地区自宋代至清末民初书画家传记的地区画史，前有高邕序及作者自序（1919），后有顾鹏跋。所辑录书画家主要分为邑人、寓贤二大类，其中邑人377人，寓贤326人，又有方外21人、闺秀本籍16人、客籍6人，对于辛亥以后去世的书画家，则别为续录，有寓贤二人、闺秀二人。每人均撰小传，而详略不一，尤以晚清会聚沪上诸家，搜辑颇广，用力亦勤，皆因或有交往，或目睹耳闻其事迹，故记述尤为详实，如对豫园书画善会、《点石斋画报》等掌故的记述，都是弥足珍贵的文献资料。此书尤其为"海上画派"的研究提供了重要的史料。

鉴藏著录与传记检索辞典：

清末的书画鉴藏活动依然十分活跃，亦有丰富的鉴藏著录流传下来，成为鉴定、考证、鉴藏史研究以及作品研究的不可缺少的重要资料。主要的鉴藏著录有《辛丑销夏录》、《岳雪楼书画录》、《书画鉴影》、《过云楼书画记》、《穰梨馆过眼录》等。

《辛丑销夏录》：吴荣光著。吴荣光（1773——1843年），字伯荣，号荷屋，广东南海（今广州）人。官至湖广总督。能画，善书法，工诗，著有《历代名人年谱》、《绿伽楠馆诗稿》等。此书成于道光二十一年（1841）夏。全书共5卷，均记其个人收藏之书画及墨拓。体例仿《江村消夏录》，但不分书画，作品著录后所附跋语，考证确当，亦偶附个人题咏书画之作，尚非泛泛之词。

《岳雪楼书画录》：孔广陶著。孔广陶，字鸿昌，号少唐，广东南海人。精于鉴藏书画，此书成于咸丰十一年（1861）。

全书五卷，皆记自藏书画。始自唐人写经，终至明末，选录亦不甚滥，尚多传世名迹，体例也仿自《江村销夏录》。

《书画鉴影》：李佐贤著。李佐贤（1807——1876），字仲敏，号石泉、竹朋，山东利津人。宣宗道光十五年（1871）进士，官至汀州知府。他善书法，能画竹，精于鉴赏。此书成于同治十一年（1871）。共24卷，记其历年所得及当时过目作品，始于东晋，终于乾隆以前。体例仿《江村消夏录》，按卷、轴、册三类编录，并参考《辛丑消夏记》，载及内府图书。

《过云楼书画记》：顾文彬著。顾文彬（1811——1889），字子山，元和（今江苏苏州市）人。善书法，精鉴赏，家藏甚富。此书成于光绪八年（1882），共10卷，所录皆个人收藏。书法止于明末，画迹止于清初“四王吴恽”。本书不著录绢本、女作者、石刻、宋缂丝、单条及扇，体例特殊。凡所考辨者亦多精审。

《穰梨馆过眼录》：陆心源著。陆心源（1834——1894年），字刚父，号存斋，浙江归安（今湖州市）人，官至福建盐运使。家富收藏，精于金石之学，著有《金石学录》。虽不以鉴赏出名，但手下门客多通才。光绪十七年（1891）写成此书，共40卷。多记个人收藏，亦记所见书画，体例仿《江村消夏录》，以时代为序，虽少考证，而择取颇精，较少赝品。

此外，其他的书画著录还有：张大镛《自怡悦斋书画录》30卷，成书于道光十二年（1832）。陶梁《红豆树馆书画记》八卷，成书于道光十六年（1836），共8卷。胡积堂《笔啸轩书画录》3卷，成书于道光十九年（1839）。梁章钜《退庵所藏金石书画跋》20卷，成书于道光二十五年（1845）。韩泰华《玉雨堂书画记》4卷，成书于咸丰元年（1851）。蒋光煦《别下斋书画录》24卷，成书于同治四年（1865）。方浚颐《梦园书画录》24卷，成书于光绪元年（1875）。葛金烺《爱日吟庐

书画录》，4卷，补录2卷，别录4卷，正录成书于光绪十年(1884)。这些著录大多记自家之藏，尤多清代作品及同时人作品，著录体例在仿自《江村消夏录》。

清代后期还出现了综合性的传记检索辞典，诸如陈豫钟(1762——1806年)所集《明画姓氏韵编》3卷、冯津所辑《历代画家姓氏便览》七卷、鲁骏所辑录《宋元以来画人姓氏录》37卷(1830)、彭蕴璨所编《画史汇传》等，大多辑录或编写画家小传，按诗韵排列，对查阅资料颇为方便。

《画史汇传》是一部历代画家人名辞典。彭蕴璨（1780——1840)，字朗峰，长洲（今江苏苏州）人。此书共72卷，刊行于道光五年（1825)，书内记载历代各类画家计7500余人。分“国朝圣制”、“画史门”、“偏阙门”、“外藩门”、“释氏门”、“后妃门”、“女史门”七类，书前有石韫玉序及著者例言。编排画家次序，依韵部而排列姓氏先后，再依时代为序，颇便于寻检。此书采用史书、方志、画史、文集、笔记等前人著作达1200余种，收集材料至勤。画家小传中间有考证，偶附论画之语，尚具心得。但因卷帙浩繁，沿袭前人错误及遗漏之处亦复不少。

丛辑与画谱：

继《佩文斋书画谱》之后，清代后期又出现了《四铜鼓斋论画集刻》、《画学心印》等综合性画史、画论丛辑。此外，画谱方面继《芥子园画传》、《龚半千课徒画稿》、《奚冈树木山石画法》、《小山画谱》之后，亦有画谱出版，比较著名的有《张子祥课徒画稿》、《冶梅画谱》等。

《四铜鼓斋论画集刻》：为画论丛书，张祥河辑。张祥河，字元卿，号诗舲，华亭（今上海）人，官至刑部尚书。此书所

辑录俱为论画之书，共12家，分别是：释道济《画语录》，笪重光《画筌》、龚贤《画诀》、王原祁《雨窗漫笔》，王昱《东庄论画》、唐岱《绘事发微》、张庚《浦山论画》、邹一桂《小山画谱》、蒋骥《传神秘要》、方薰《山静居画论》，黄钺《画品》，王学浩《山南论画》。清代论画之书十分丰富，但其间良莠不齐。此书选篇较为精当，为读者了解清代画论提供了方便。

《画学心印》：为论画丛辑，秦祖永撰。秦祖永（1825——1884年），字逸芬，号楞烟外史，金匮（今江苏无锡市）人。曾官广东碧甲场盐大使。工诗古文辞，能书善画，山水学王时敏。另著有《桐阴论画》、《桐阴画诀》。此书共8卷，辑录前人论画诸作，大半采自《佩文斋书画谱》、《书画传习录》、《四铜鼓斋论画集刻》三书。此书因是为初学者了解画论而编辑，因此作者均加评语圈点，以指点门径。前有咸丰六年（1856）自序。

《张子祥课徒画稿》：张熊原作，宣统二年（1910）丁宝书临摹本。此书专为初学者而编，共四册。第一册为春季花卉，第二册为夏季、秋季花卉，第三册为冬季花卉及果蔬草树芝石，第四册为鸟虫、昆虫、翎毛花卉及屏条花卉。书前有著色要旨一篇，分别论述各种花卉、翎毛、草虫的设色之法，共106条，说明清晰明了，便于初学者掌握。

《冶梅画谱》：王寅著。王寅，字冶梅，以字行，上元（今江苏南京）人。画工人物、山水、木石、禽鸟、兰竹，而以画梅著名。太平天国时，流寓上海，卖画为生。受日本人召聘至其国，先后著兰、竹、石、人物、梅等谱。《冶梅梅谱》共四册，第一册包括写梅法12则，执笔图及写花头法，以及太极图说；第二、三、四册为其画稿，颇见工夫，但未能脱俗；刊于光绪二十年（1894）。《冶梅竹谱》共二册，第一册首叙画

竹名目，次为执笔式，又次为运笔先后及顿挫诸法，然后分写竿、节、枝、叶诸法，列举诸病，叙述详明，便于初学者学习；第二册为仿古12式。《冶梅兰谱》一册，内容包括画兰浅说一则；写叶提顿法；运笔式、写花式；写叶法四式；仿古兰图12式。以上两谱均刊于光绪八年（1882）。《冶梅石谱》二册，刊于光绪六年（1880）。而《冶梅人物谱》最早刊本为日本明治十五年（1882）。

学堂中的美术教育：

鸦片战争之后，西方资本主义侵略势力不断向中国渗透，西方的思想文化也潮水般地涌入。一些爱国志士面对国势衰弱的现实，痛心疾首，希望通过变法维新的种种举措，达到民族自强、振兴国势的目的。光绪二十四年（1898）发生“戊戌变法”，即包括改革旧的教育体制，具体内容即废科举，兴学堂，派遣有志青年留学东西洋。

伴随封建教育体制的解体，各地学堂兴起，中小学堂中除了开设中西学科外，有的还兼有美术教育，开设“图画手工课”。早期的图画手工课，因师资不足，一度以国画的描绘方式为主，后来西洋画帖传入，这门课遂出现了“中西合璧”的做法，这一时期可谓美术教育的探索期。随着国外图书的翻译出版，一些国外的图画教科书也开始出现，同时一些热衷于美术改革的知识分子，亦在学堂中试行新的美术教育法，并仿照日本或欧美的美术教育体制，编写出版新的“美术教科书”。新式学堂的建立，需要大量专业教授图画手工的美术师资，因此专门进行美术师资的培养成为社会的急需，清末出现了设有美术教育的师范学堂，就是适应这一需要的结果。这类学堂主要有：南京两江优级师范学堂、保定北洋师范学

堂、浙江两极师范学堂以及私立美术学校。

南京两江优级师范学堂，是最早开设图画手工科的学校，成立于光绪二十八年(1902)。学校创办之初还是各科混合制，其中开设了图画手工课程。后来改为分科制，起初没有艺术性质的专科。当时的监督（即校长）李瑞清（字仲麟，号梅庵，江西临川人，晚年擅长书画），曾担任过学部侍郎，是位热心于中国美术教育改革的有识之士，他认为拯救中国美术免遭厄运，必须学习西方的美术教育制度，改变历来培养美术人材那种相沿成习的封建师徒传授方式，因此积极向学部申请，并终于在光绪三十一年(1905)添设了图画手工科。作为美术师范教育所需开设的课程在当时几乎都已具备。进入图画手工科学习的学生，必须先通过预科文理普修的学习。业务课则以图画手工为主科，音乐为副科。学习科目几乎包括了各种绘画形式，有西洋的素描画（铅笔、木炭）、水彩画、油画、用器画（平面几何画、立体几何画）、图案画；也有中国传统的国画（人物、山水、花鸟等）；手工则有金、木、竹、漆等门类。国画由中国教师任教，西画、手工则由日本教师担任。两江师范学堂图画手工科连续办了甲、乙两班，均为三年半结业，共有670名学生。该学堂在辛亥革命(1911)前，培养了第一批美术师范人材，其中有汪采白、沈溪桥、李仲乾、吕凤子、姜丹书等人。他们从这里毕业后，分赴江苏、安徽、浙江、江西、湖南、广东、四川、山西、北京等地，从事美术教育工作。

保定北洋师范学堂，是继南京两江优级师范创办之后不久，在北方开设较早的同类性质的一所学堂，属当时直隶省（今河北省）保定府。学校亦按照两江师范的先例，开设了一班图画手工科，课程设置也相仿佛，共培养了30余名毕业生。

浙江两极师范学堂，成立于光绪三十三、三十四年间



（1907——1908），校址在杭州贡院。

开始没有开设图画专科，但有作为普通科目的图画、手工、音乐课程。大约在民国初年（1912）才增添了图画手工专科。

此外，还有上海城东女学，创办于光绪二十九年（1902），设置有文艺科，其中有图画、手工课程。广东优级师范学校，创办于清末，地址在广州，至宣统三年初（1911），开办了图画手工专科一个班。

同时，也出现了一种脱胎于旧式师徒制的私立美术学校，这就是周湘于宣统三年（1911）创办的第一所私立美术学校——中西美术学校。在此以前，周湘开办过一所小规模的图画传习所，或称“上海油画院”和“附设中西图画函授”之类的学堂。约在宣统三年夏天，他开办了这所布景画传习所，最初叫“中西美术学校”，后改为“中华美术学校”，培养一些社会需要的美术人材，如为人像摄影或戏剧舞台画布景等。周湘（1871——1933年）字印侯，号隐庵，又号灌园，原籍上海。戊戌变法（1898）时，他涉嫌出走日本，学习了二年绘画，后转往法国。回国后，办起第一所私立美术学校，是著名的西画教育家。他的作品，出版有水彩画《二十四孝图》等，他去世后，其学生整理出版了《周湘山水画谱》，流传极广。

绘画留学生

派遣绘画留学生，也是改革封建教育体制的一个重要举措，一些进步人士希望通过学习西洋画，特别是选择留学的方式系统地学习西方艺术，促进中国美术从内容到形式的改革和发展，建设起一个适应社会变革的新美术。清末的绘画留学生主要有李叔同、李铁夫、李毅士等人。他们学习的是西方艺术主要是欧洲古典主义油画，并为这一画风在中国的

传播作出了各自的贡献。

李叔同（1880——1942年），名文涛，又改名岸，字息霜。号叔同，原籍浙江平湖人，生于天津。他极富才华，诗文、词曲、话剧、书法、金石、绘画等等无所不能，并精通七国文字。在绘画上，他擅长素描、油画、水彩画、中国画、广告、木刻等。光绪二十七年（1901）李叔同进入南洋公学从蔡元培学习；光绪三十一年（1905年4月）东渡日本，在东京国立美术学校西洋画科学习油画和音乐，师从日本著名油画家黑田清辉，画风受印象派影响，是我国最早赴日本专攻美术的第一个留学生。在日本时，他曾与欧阳予倩等人共同创办戏剧社团“春柳社”，是中国话剧运动的创始人之一。宣统二年（1910）毕业回国，先在天津北洋高等工业专门学校图案科任主任教员，后来到上海担任上海城东女学的美术、音乐教师，又任《太平洋日报》画刊主编，并同柳亚子发起组织文美会，主编《文美杂志》。民国初年（约1912）秋，被聘为浙江两级师范学校的西画与音乐主任教师，丰子恺、吴梦非、潘天寿等著名画家都曾是他的学生。1915年任南京高等师范美术主任教习。在教学中提倡写生，开始使用人体模特，并在学生中组织洋画研究会，倡导美育。1918年，在杭州虎跑寺出家为僧，释名演音，号弘一，出家以后，他即不再作画，只作书法。李叔同的前半生致力于美术教育事业，多才多艺，其绘画兼贯中西，并矢志于艺术的改革实践，培养了大批学生，是我国早期西画史上的一位卓有成就的艺术家和教育家。

李铁夫（1869——1952年），原名李玉田，广东鹤山县人，自幼学习诗文、绘画。光绪十一年（1885）赴英属加拿大求学，是我国第一个去西方学习油画的留学生。后于光绪十三年（1887）进入英国阿灵顿美术学校学习美术，然后又到美国纽约艺术大学继续深造，并加入有影响的“美术研究



院”和“纽约艺术学生联合会”达十年之久，深入研究油画艺术，奠定了扎实的西画技巧。他还先后师从美国著名画家威廉·蔡斯和约翰·萨金特学习油画，其艺术深受西方写实主义绘画的影响，在油画、水彩画、钢笔画、粉笔画乃至雕塑等绘画领域均有极深造诣，1916年入美国绘画研究院。在国外期间，李铁夫亦十分关注国内的民主革命运动，他深受孙中山的影响，先后参加了兴中会和同盟会，还担任过孙中山的秘书，为宣传革命奔走四方，他把作品奖金和作画所得全部资助了革命活动。30年代回国后，曾在香港举办个人画展，因不满国民党政府的腐败，而隐居过着清贫的生活。新中国成立后，他担任了华南文联副主席及华南文艺学院教授。

李毅士（1886——1942年），原名李祖鸿，江苏武进人。光绪二十九年（1903）东渡日本，次年（1904）到英国，光绪三十三年（1907）考入格拉斯哥美术学院，毕业后又入该院物理系深造。1916年回国，受蔡元培聘，任教于北京大学理工学院；并担任北京大学画法研究会黑白画导师，后兼任北京高等师范西画教授，任北京美术专科学校西画教授，以及私立上海美专、南京高等师范和南京中央大学艺术系的教授。他的油画风格写实，题材多为古代人物故事，也善画肖像，为西画人材的培养和探索西画的民族化发展上作出了一定贡献。

第四章　清代的壁画、版画、年画与石印画报

概　况

在清代绘画的发展中，居于主流地位的绘画，无疑是富于观赏性而非突出功能性的卷轴画，特别是文人正统画。至于壁画、版画、年画以及晚清才出现的石印画报，由于都是有较强的功能性，因而不管作者是文人还是画工，过去一直在人们的视野中处于边缘地位，缺乏足够的重视。尽管本世纪以来随着人们历史观念的改变，这些画种开始引起注意，但仍少深入细微的分期研究，故此本书在这一章中只能综合叙述。

清代的壁画总起来看是衰落了，但衰落中仍然表现出比前代更世俗化的趋向。就已知遗迹而言，清代壁画或图于宫室或画于寺观，但图于宫室者居然出现了本质上挑战名教的小说题材，而图于寺庙者也失去了对神佛的敬畏心理而变成了俗世情怀的自我肯定，对比以往突出王权与神权的壁画，可知清代壁画反映了王权的弱化与神权的淡化。

相对于壁画而言，清代的版画则获得了突飞猛进的发展，年画尤为繁盛。在明代后期崛起的木刻版画，作为戏曲小说的插图或民间行令的酒牌，本来就与市民文化的初兴相为表里。至清代则扩宽了应用范围，丰富了技术手段，增多了刻版中心，发展了名家与刻工的合作，并且出现了两个新的迹象。一是进入宫廷，被雅化为殿版版画。二是贴近了人们的生活风俗，把明代已产生的木版年画推向了蓬勃兴盛，以包罗万象的题材、群众喜爱的形式，表现着城乡民众的生活愿

望、审美理想、对国家兴亡的关切和对新生事物的兴趣。

铜版画和石印技术从西方传入中国，是清代画史上另一新的情况。铜版画的传入首先是宫廷，但制作仍需要送往欧洲。石印技术的传入，开始用于宗教宣传，继之用来印书，再后则用以印画。印画的结果，一方面严重冲击了年画，导致了木版年画的衰微，另一方面兴起了石印画报，成为形象生动的大众传媒，在内容上反映了多姿多彩的现实生活，表现了蓬勃高涨的爱国精神，在形式上也促进了中西画法的融合。

第一节：清代的壁画

清代的壁画与前代相比，在艺术水平上没有更多的超越，但其数量还是比较可观。清代壁画主要是地面建筑壁画，以寺观、宫殿壁画为主。题材广泛，诸如佛道宗教题材、神话传说、历史故事、现实生活、重大事件、以及小说、戏曲、说唱艺术等等内容均有表现，内容丰富多彩，其中最引人注目的是现实重大题材的描绘、民间小说与文学名著的表现。重要的壁画遗存分布在山西、山东、西藏、云南、北京等地。此外，根据文献记载，康熙元年（1662）萧云从曾为当涂太白楼绘制匡庐、峨眉、泰岳、衡岳四大名山壁画。康熙四十二年（1703），华嵒曾为上杭华氏宗祠绘制《高山云鹤》、《水国浮牛》、《青松悬崖》、《倚马题诗》四铺壁画。同时，太平天国时期的壁画，在清代壁画中占有特殊的地位，亦具有历史价值。

西藏布达拉宫《五世达赖朝觐顺治帝图》：

布达拉宫位于西藏拉萨市，始建于唐代，后于吐蕃王朝

末期毁坏，清初（十七世纪中叶）五世达赖下令重建，历时五十年完成。布达拉宫的壁画内容十分丰富，其中东大殿五世达赖画传中的《五世达赖朝觐顺治帝图》（图83）壁画堪为清代壁画中的杰作。《五世达赖朝觐顺治帝图》壁画，描写了顺治九年（1652）五世达赖率三千人使团赴北京觐见清朝顺治皇帝的重大历史事件，壁画包括了觐见、受赐、游乐、观剧并受封为“西天大自在佛所领释教瓦赤喇怛喇达赖喇嘛”等内容，在构图布置上，以连环画式的手法成功地处理了众多的人物和丰富的内容，色彩绚丽，线条工整，风格严谨，真实地反映和歌颂了国家的统一、民族的团结与友好往来。

山东岱庙天贶殿《启跸回銮图》：

位于山东省泰安市的岱庙天贶殿，始建于北宋大中祥符二年（1009），清代康熙十七年（1678）重修，北壁神龛两旁及东西山墙上有两幅巨大的壁画，是清代根据原稿重新加以绘制和补充的，名为《启跸回銮图》，系描绘东岳泰山神巡行的情景。此幅壁画长62米，高3.3米，东部壁画为《启跸图》，共绘有299人，西部壁画为《回銮图》，共绘有331人，除大量的神祇人物外，还绘有马匹、骆驼、狮子、麒麟、白象等，并衬以山石、树木、桥梁、宫殿等建筑物。画面场景气势宏大，将身份不同、神态各异的人物集于一体，而布置井然，疏密相间，繁而不乱。壁画下部的主体是众多的人物，人物面容清秀，刻画细腻工致，衣纹用笔流畅细劲，章法谨严，色彩艳丽，人物前后远近没有大小的区别，仍是传统的画法；壁画的上部，描绘有建筑物及山石树木，多属清代添加补充的部分，其山石树木的画法简率随意，水墨皴擦，与人物的工笔重彩形成对比；而楼阁建筑似乎吸收了西洋画焦点透视的



图83 《五世达赖觐见顺治帝图》 西藏布达拉宫东大殿壁画

画法，近大远小．空间具有远近纵深感，因而整个画面的风格并不统一协调。

绘于西壁的《东岳大帝回銮图》(部分)(图84)，描绘了东岳大帝出巡后返回的宏大场面。东岳大帝头戴冕旒，身穿御服，面容慈祥，双手捧圭，端坐在四轮六马的大辇中，气质雍容华贵，大辇前后左右簇拥着骑在马上的文武侍从118人，其间文官居中，执剑将军在前；而队伍之中飞扬高举着飞龙团扇、彩绘神幡、对角花旗等饰物，整个场面气势威严煊赫。

山西大同华严寺大雄宝殿壁画：

山西的清代寺观壁画遗存十分丰富，分布于大同华严寺大雄宝殿、关帝庙正殿，汾阳县太符观正殿，平顺县龙门寺正殿，太原市晋祠关帝庙正殿，阳泉市林立庙主殿、保德金峰寺大殿，洪洞县广胜上寺毗庐殿，河曲县岱岳庙诸殿以及五台山、恒山等29座寺庙之中。其中，大同华严寺大雄宝殿壁画颇为著名。

大同华严寺有上、下二寺，上寺始建于金代，下寺始建于辽代。上寺大雄宝殿内的壁画高达6.3米，长及141.1米，总面积为889平方米，实为全国罕见的宏篇巨制。据壁画题记而知，壁画为光绪年间（1875——1908）大同民间画工董安等人所绘。壁画的内容十分丰富，题材为《释迦说法》、《善财童子五十三参》、《达摩传法记》、《说法图》(七地九会)、《西方三圣》、《观世音菩萨》(85图）等。其中佛像、菩萨、天王、明王、罗汉、飞天以及善男信女数以千记，大小不等。壁画的制作方法仍为传统的技法，画面构图采用以山石、云树、楼阁隔联的传统通景连环画形式，繁复细密，高低错落，前后穿插，场面宏大，气势壮阔。人物相貌俊雅有神，衣纹线条虚



图84　《东岳大帝回銮图》 山东岱庙天贶殿壁画《启跸回銮图》局部



图85 《观世音菩萨》 山西大同华严寺大雄宝殿东壁



圖86 《紅樓夢壁畫·醉眠芍藥》 北京故宮長春宮

实变化，一气呵成，精工细致。彩色颜料除烟墨外，以石青、石绿等矿物质颜色为主，色彩鲜艳富丽，并且在诸如菩萨、飞天的花冠、项圈、璎珞、衣饰、飘带、供器、宝幡等处，使用沥粉贴金的方法，造成富丽堂皇、绚烂夺目的画面效果。此处壁画显示了当时民间画师所具有的高超的绘画技艺，反映了民间绘画的成就。

故宫长春宫《红楼梦》壁画:

现存北京故宫长春宫回廊的《红楼梦》壁画，制作于光绪年间，共有十几幅之多，被认为是当时民间的彩画匠师所画。壁画描绘了“醉眠芍药”(图86)、“四美钓鱼”、“怡红快绿”、“潇湘翠竹”、“惜春作画”、“菊社联吟”、“贾母游园”等《红楼梦》小说中的故事场景，笔法工细，结构精整，人物形象接近当时流行的仕女画，楼台亭阁等建筑则运用了焦点透视的西洋画法，并且使用了油彩。《红楼梦》壁画在宫廷审美趣味的基础上，融合民间欣赏习惯，并在传统工笔重彩壁画技法的基础上吸收了西洋画法，代表了宫殿壁画中中西融合的面貌。

太平天国壁画:

太平天国的壁画，主要用于府第衙馆的装饰。在其初期攻下广西永安州时，就在天王府画壁画，“门内涂黄，对话龙虎”。建都天京（今南京）后，又专门设置了“绣锦衙”来专职彩绘刺绣之事，并且规定了府第门面壁画装饰的等级制度，诸如天王之门画双凤，谓之凤门；军师之门画龙、虎；丞相之门画象；以下诸如检点、指挥等门面画狮、豹、鹿、兔等；等



级区别比较严格。同时规定府内壁画只许画禽鸟，不能画人物。太平天国壁画的题材内容十分丰富，主要包括传统的龙凤狮象鹤鹿等祥瑞动物、山水花卉、历史神话故事、劳动生活以及攻战守城等等。这些壁画集中分布在浙江的绍兴、金华，江苏的南京、苏州、江宁、宜兴，安徽的绩溪等地，迄今发现的壁画遗迹有三十余处。其中南京堂子街74号的《江天亭立图》(图87)、《防江望楼图》为江景山水，远山起伏，江面开阔，帆船来往，近处江岸垂柳。画面的中景左侧江边停泊着战船，岸上耸立着一座多层了望楼，楼顶竖一三角旗，反映了当时真实的军事设防实景。壁画技巧熟练，笔触粗放，布局得当，应为职业画师制作。

太平天国的壁画，大多是征集地方画工所制，因此具有浓厚的民间绘画装饰画风。但也有少量的山水、花鸟壁画，可能出自职业画家之手。这类壁画，多采用卷轴画的章法幅式，运用较熟练的传统写意或工笔技法，表现出画家不同的风格特征和相当的艺术水平。据史料记载和近几年专家学者的考证，现在已知姓名的曾被征召做太平军壁画制作的画工、画家，有十来位，大多为江浙、安徽一带人氏，其中最为著名的是扬州的虞蟾和陈崇光。

第二节：清代的版画

清代的版画承继明代版画而蓬勃发展，应用范围更加广泛，种类愈益繁多，内容十分丰富。民间版画中除戏曲小说插图、画谱、笺谱、墨谱和酒牌外，历史人物肖像、地理方志插图、宗教经文插图等也十分盛行；同时，不仅民间版刻中心汲及各地，而且清廷设立了皇家刻书房，在出版皇家图书



图87　太平天国壁画　《江天亭立图》　彩色　纵273厘米　横200厘米　江苏省南京市

的同时，也组织绘制刊刻了许多“殿版版画”。此外，除了传统的木刻版画在刻版、拱花等技术上得到发展外，西方的铜版画和石版画也得以引入，丰富了版画的品种。这一时期，还有许多著名画家如萧云从、上官周、改琦、任熊等人，积极参与版画插图的创作，他们与民间知名刻工合作，创作出了精美的版画作品，为版画的发展做出了特殊的贡献。

萧云从的《离骚图》及《太平山水图》

生活于明末清初的萧云从，是位关心国家命运、富于民族气节的画家，他的版画作品同其卷轴画一样，也是他曲折表达思想情感、托物见志的艺术样式。

《离骚图》取材于先秦伟大诗人屈原的同名文学作品。《史记·屈原传》中记述了屈原创作此作的缘由：“屈平疾王听之不聪也，谗谄之蔽明也，邪曲之害公也，方正之不容也。故忧愁幽思而作离骚。”对同样处于乱世的萧云从来说，他对《离骚》之精神有着深刻的理解，产生了强烈的共鸣，因此他尊《骚》为经，进行校注，并“感古人之悲郁愤懑”，希冀“用备后来之劝惩”，为《离骚》创作了精彩的插图。自宋元以来，《离骚》已成为绘画的传统题材，萧云从的创作，在继承这一传统的基础上更加以个性化的创造与发展，无论是画面布局的处理，还是人物形象的塑造上，一方面尽量忠实于原著的精神，一方面融入极富想象力与独创性的个人之见，所画人物诡奇生动。如《山鬼》，他不满意于前人将其画为“狞魅”、“蒙棋”等怪状，而根据原作精神，改为俊美的女子，使之“含睇宜笑，相遇于檪阴，讵漫焉省识”，成功地创作出这部插图作品。《离骚图》共绘有64图，计有卷首绘《三闾大夫卜居渔父图》1图，及《九歌》9图，《天问》54图。大约作于崇祯

末年，刊刻于顺治二年（1645），刻工为徽派版刻名手汤复，其高超的刻板技术，亦为这部版画作品增添了光彩。《三闾大夫卜居渔父图》（图88）是《离骚图》的卷首插图，画屈原、郑詹尹、渔父三人，根据萧云从的自识得知，他在刻画屈原时改变了古画中枯槁憔悴的形象，而是把屈原画成气宇轩昂地游于江畔的状貌，展现出一个人品明洁、志向高远的全新的诗人形象，同时也表明了萧云从在创作时深思好古、殚新绝技的努力。

《太平山水图》（藏上海图书馆），是萧云从应张万选之请而绘制的一部山水版画作品。张万选，字举之，济南人。顺治初年任太平府推官，离任前，请萧云从将太平府所管辖三地的风景描绘出来，以为纪念，又收入他所编撰的《太平三书》中，作为地理志书的插图。萧云从怀着对家乡山水风光的热爱，精心创作了这部作品。全图共43幅，计有《太平山水全图》1幅，当涂风景15幅，芜湖风景14幅，繁昌风景13幅。每一幅均能抓住实景特点，并题有古人诗句，标明所仿古人画法，借助典故和诗意，更好地表现了当地山水胜景，引人遐思。所画山水景色在表现方法上无一雷同，构图或繁或简，用笔或轻或重，勾线或细或粗，皴法或折带或披麻、或点子或斧劈，意境或缜密或清旷、或浑厚或雄伟，各具特色，虽原本古人画法，但自出己意。如《灵泽矶图》（图89），用小李将军法，画当地名胜灵泽矶，但见波涛汹涌的大江中凸耸一岛，江中行船数只，岛上楼阁巍然，树木繁茂，游人绰约。山石用笔坚实方折，山势夸张奇异，岩石浑厚坚实，勾线劲峭细硬，笔墨繁中见疏，具有强烈的写生意味和实境之感。此图由安徽旌德刻工刘荣、汤尚、汤义刻板，其刀法错综复杂，顿挫疾徐，穷极变化，很好地体现了画家的原作精神，使之成为山水版画的经典作品。近人郑振铎赞美道："图凡四十三



图88　萧云从《三闾大夫卜居渔父图》　选自《离骚图》



图89 萧云从《灵泽矶图》选自《太平山水图》



幅，无一不具深远之趣，或萧疏如云林；或谨严如小李将军；或凡花怒发，大道驰骋；或浪卷云疏，烟笼渺渺；或田园历历如毡纹，山峰耸迭似岛屿；或作危岩惊险之势；或写乡野恬静之态；大抵诸家山水画作风，无不毕于斯，可谓集大成之作矣！”（见《劫中得书记》）因此，《太平山水图》已非一般的地方志插图，而具有了独幅风景版画的意义。

《太平山水图》于顺治五年（1648）刊印后，“极为艺林珍重”，它不仅作为山水画册为人们所欣赏，而且还成为初学山水者学习的临摹范本。后来流传到日本，经日本翻印，又名《太平三山图》或《萧尺木画谱》、《太平山水画帖》，18世纪日本著名画家祇园南海、池大雅都曾刻意临摹。

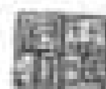
康熙殿版《耕织图》、《避暑山庄三十六景图》

清朝内府的“殿版版画”十分著名，由于朝廷不惜投入充足的财力，并指派优秀的画家参与，使得殿版版画不仅制作精良，而且艺术水平也极为高超。康熙、乾隆时期，宫廷版画创作十分活跃，都留下了著名的作品，如康熙时刊刻的《耕织图》、《避暑山庄三十六景诗图》、《万寿盛典图》；乾隆时刊刻的《圆明园四十景诗图》以及《墨法集要》、《农桑辑要》等插图，都集中了当时的名家巨匠精工细作，成为艺术水准高超的精品，前两者尤有代表性。

《耕织图》，原题《御制耕织图》，是康熙皇帝为了巩固统治，提倡、鼓励农耕和纺织生产，而下令绘制的。这一题材宋代已经出现，南宋人楼璹在宁宗朝进献的《耕织图》，嘉定三年（1210）刻石，由其后人又制成木刻印刷行世。康熙帝第二次南巡时，获观此图，遂命宫廷画家焦秉贞参照楼本重新绘制，并题耕织图诗，由朱圭、梅裕凤刻板，刊印于康熙五

十一年（1712）。刻工朱圭，江苏吴县人，字上如，善画，因刻《凌烟阁功臣图》等而闻名，被召入养心殿供事，后授鸿胪寺序班，是殿版木刻画的镌版名手。全图共46幅，其中“耕图”和“织图”各32幅。以类似连环画的形式，画浸种、耕、耙耨、耖、碌碡、布秧、初秧、淤荫、拔秧、插秧、一耘、二耘、三耘、灌溉、收刈、登场、持穗、舂碓、簸扬、砻、入仓、祭神；以及浴蚕、二眠、三眠、大起、捉绩、反箔、采桑、上簇、炙箔、下簇、择茧、窖茧、练丝、蚕蛾、祀谢、纬、织、络丝、经、染色、攀花、剪帛、成衣等劳动生产过程，此图虽仿自楼本，但风格情调已大异其趣。画面对农村的劳动生活进行了理想化的表现，虽然描写的是艰辛的劳作，但画面洋溢着农家生活的温馨、和谐、亲切、美好的情绪，具有浓郁的生活气息和恬淡的田园诗意，明显具有粉饰现实的意图，反映了殿版版画的宣教功能。画面人物形象刻画细腻，比例准确，姿态各异，生动传神，男性淳朴坚实，女性窈窕秀美；画面构图变化有致，境界开阔、层次分明，穷极深远；房屋建筑、织机等在传统界画方法的基础上，运用了西画近大远小的空间透视法则，使画面具有较强的真实感。风格工致细丽。从精心描绘妇女纺织情景的《织》（图90）可见一斑。

《避暑山庄三十六景图》为山水版画作品。先有康熙帝撰“避暑山庄三十六景诗”，后对诗作图，刻成版画，全名为《御制避暑山庄三十六景诗图》，由沈喻绘图，朱圭、梅裕凤刻，刊行于康熙五十年（1711）。画《烟波致爽》、《芝径云堤》、《西岭晨霞》、《锤峰落照》、《南山积雪》、《梨花伴月》等景致。沈喻，字玉峰，康熙、乾隆间供奉内廷，善画山水楼阁，远近合法度。画面法度谨严，线条工细、富于条理、画面清晰精巧，风格清丽细雅。



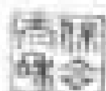


图90 焦秉贞 《耕织图》-[illegible]



图91 上官周 《张良》 选自 《晚笑堂画传》



上官周《晚笑堂画传》:

上官周（1665——？），字文佐，号竹庄，福建长汀人。他是清初福建著名画家，工诗画，精篆刻，擅长人物、山水，尤以人物画见长。人物神情潇洒，功夫老到，独树一帜，对后世颇有影响。《晚笑堂画传》是以精彩线描刻画人物性格的优秀作品，序言记述了创作缘起："颂古人诗，读古人书，想其人而不得见，诚为千古之恨事。""由是息影邱园，杜门却扫，因得浏览史籍，沿自周秦以下，遇一古人，有契于心，则不禁欣慕之、想象之、心摹而手追之。"完成了他所景仰、欣慕的120个历史名人的绣像。

《晚笑堂画传》成书于乾隆八年（1743），共四册，绘有120图。画家采取了"或考求古本而得其形似，或存之意想而挹其丰神"的创作手法，将诸如汉高祖刘邦、西楚霸王项羽、司马迁、苏武、顾恺之，杜甫、白居易、苏轼、马皇后等历史人物塑造的生动传神，形神兼备。所画人物比例准确，用笔稳健爽利，画家通过姿态各异的人物外貌的刻画，动静方圆不同的衣纹描法，细腻地展现出不同人物的风采、性格、才力与作为，极具艺术魅力。画家在79岁高龄时，访得名刻高手付梓，因此刀刻亦劲挺流利，既单纯明了又富于变化，为清代木版人物画谱的佳作，对后世人物画和版画都有一定影响。其中《张良》（图91）一图以柔秀宁静的线描，描绘了张良的静如处子和充满智慧，从中可窥见其人物画成就之一斑。

改琦《红楼梦图咏》:

《红楼梦》是清代著名作家曹雪芹的传世名著，在当时就受到各阶层人们的喜爱，流传极广。伴随小说的盛行，书

中的插图也备受人们的喜爱，绘制的插图亦多种多样。改琦的《红楼梦图咏》刊于光绪五年（1879），是其中影响颇大的代表作品，日本亦有翻刻。

《红楼梦图咏》共绘50幅人物，其中的金陵十二钗刻画得尤为精雅工丽，姿态曼妙，柔弱纤瘦，别具风致。《黛玉》（图92）一图最为人们称道，黛玉的形象清秀素洁，瘦削的体态有弱不禁风之感，神情抑郁惆怅，有“风露清愁”之态，正徘徊于潇湘馆的竹林之间。人物性格极为鲜明，显示了作者善于把握人物心理及精神状貌的深厚功力，而黛玉的形象则是典型的改琦式美人。

任熊的四种《画传》

晚清著名的海派画家任熊，在他35年的短暂一生中，不仅创作了大量优秀的卷轴画作品，而且还留下精美的四种木刻人物画传，这就是《列仙酒牌》、《剑侠传》、《于越先贤传》和《高士传》。这四种《画传》均由刻工蔡照初雕版。蔡照初，字容庄，号碧山外史，萧山人，与任熊同乡，清诸生。他能篆隶，好刻印，精鉴别古金石文，善刻竹木，具有较高的艺术修养。后三种《画传》皆由王龄编纂。王龄，号啸篁，亦是萧山人，居所近湘湖，有“小竹里馆”，“养和堂”，嗜好文墨。他们三人的通力合作使四种《画传》成为中国版画史上重要的木刻人物画谱，影响十分深远。

《列仙酒牌》刊成于咸丰四年（1854）仲春，是最早完成的一种。共有48幅，是仿陈洪绶《博古叶子》、《水浒叶子》而作，以列仙为题材，起自上古的广成子，迄止于宋代林逋。其中包括民间广为流传的嫦娥、老子、张果老、韩湘子、蓝采和、张天师等。因是酒牌，故画幅狭长，每页绘一人，上部有



图92 改琦《黛玉》选自《红楼梦图咏》



图93 任熊《林逋》选自《列仙酒牌》纵17.5厘米 横7.4厘米



任熊自题神仙姓名、赞语和饮酒法则。所画列仙，神情体态，奇古怪异，各尽其妙；人物或不画背景，以大片留白突出主体；或衬以环境背景，以烘托人物。其中《林逋》（图93）一图，置林逋于梅树、仙鹤、野竹、山石、篱笆之间，突出其梅妻鹤子的隐逸生活方式。人物比例准确，容貌高古，气娴神定；衣纹及山石、树木的用笔繁复细密，造型生动逼真，显示出熟练而深厚的绘画功力和精到而自如的刻制技巧。

《剑侠传》，原名为《卅三剑客图》，是任熊于咸丰六年（1856）为丁文蔚所作，蔡照初刻板，出版于咸丰八年（1858）。全书4卷，共33篇传，每传一图，不画背景，简朴鲜明。任熊以其卓异的才华，丰富的想象，将仗义疏财、疾恶如仇、不平则鸣的侠客形象一一形之笔下，诸如嘉兴绳技、僧侠、兰陵老人、聂隐娘、荆十三娘、红线、丁秀才、虬髯客、青巾者，相貌或端庄或潇洒，或文雅或粗豪，或秀美或刚烈，身姿或正或侧，或仰或俯，或立或坐，或静或动，各尽其神其态其姿其貌，给观者留下鲜明而深刻的印象。衣纹的线描用笔尤其变化多端，或严谨工致，或疏放飘逸；或方折劲挺，或圆润流畅；或繁复细密，或简括洗练；既穷极变幻，又充满装饰意趣；雕版也十分工致巧丽、刚健清新，被认为是四种《画传》中最杰出的一部。

《于越先贤传》，画浙江上虞、绍兴、余姚一带的历代名人，诸如范蠡、西施、王充、王羲之、虞世南、贺知章、陆游、黄宗羲等，共80图。由王龄作传并赞，刊于咸丰七年（1857），分上下卷。画面布局多变化，构思奇巧，所绘人物每幅大小不一，适当夸张，形象生动；表现手法亦丰富多样，人物背景或繁或简，或人物为主、以景衬人，或以景为主、人如点景，但都极好地描写出主人公的身份、性格、风度与气质。不惟运笔洗练，而且刀法娴熟。

《高士传》刊行于咸丰八年（1858），为任熊生前未完成的一部人物画稿。本来计划画上中下三卷共90图，可惜任熊只完成了26图，就因病去世。此作虽是未完之作，但已经更多地从陈洪绶的遗风中脱化出来而自成体貌，艺术水平更为成熟精湛，不逊于前几部画传。

任熊的四种《画传》，都饱含真挚而热烈的情感，以高远豪迈的志趣，借剑侠、先贤、高士等形象表现出其人生理想与情操，展示了他虽身处乱世，但高才畸行、好与俗忤、疾恶如仇的人格品性，因此深为世人珍视与喜爱。

第三节：清代的年画

明代后期，随着商业手工业的发展和雕版印刷的繁荣，彩色套印技术的进步，年画得到了空前发展，清代则是年画艺术最为繁荣昌盛的时期。上承明代后期已经出现印制木版年画的作坊，至清代前期全国相继形成了若干年画刻印和销售的中心。这些中心的生产能力强，销行范围广，地区特色鲜明，最著名者有天津杨柳青、苏州桃花坞、山东潍县、河北武强等处。其他的年画产地还有河南朱仙镇、陕西凤翔、四川绵竹、湖南邵阳、福建漳州及泉州、广东佛山、台湾以及浙江、安徽、贵州等地。直到晚清西方石印版画传入之后，各地的木版年画才逐渐衰落下去。

最初，民间年画为了适应年节的装饰需要，多表现驱邪祈福、吉庆欢乐的内容，但随着社会的发展与变革，题材内容不断扩大，到了清代，诸如历史故事、小说戏曲、美女娃娃、民间寓言、风景花卉乃至时事新闻都成为年画表现的或重要或新颖的题材，出现了众多深受百姓欢迎的新画样。除



了木版年画，有些地区还有绘本年画或拓本年画，但都不如木版年画盛行。

木版年画的作者大多为民间画师，其作品反映了普通民众的审美趣味和情感愿望。年画作品的形象大多俊美健康、情绪欢快、鲜明生动；构图追求饱满匀称，主次分明，在对称稳定中求变化；除单幅年画外，还有连环故事年画、成套组画等形式；色彩鲜艳明快；多用象征寓意的表现手法，其人物刻画也十分注重通过情节来表现，因此，年画作品具有生动活泼、妙趣横生、通俗易懂、为群众喜闻乐见的特点。

杨杨青年画：

杨柳青位于天津之西，交通便利，商肆众多。自明代万历年间开始出现年画作坊，已知最早的画店有戴廉增、齐健隆两家。他们最初可能都是画工，后来开设画店，人名便成为店的字号。后来，又从两家画店中繁衍出很多年画店，至乾隆年间达到极盛，杨柳青随之成为北方年画重镇。这些画店都有一定规模，拥有画师、雕版师、印刷工、裱工等，分工明确。填色“开脸”工作则成为附近农民的副业，以至“家家都会点染，户户皆善丹青”。

杨柳青年画的许多画师技艺精良，有的甚至被召入宫廷服务，亦有画师被北京的画店聘用。加之资力雄厚，产量极大，印制精细，因此在中国民间木版年画中具有重要的地位。其画法风格，明显受到殿版版画(包括西洋画法)与宫廷绘画的影响，比较追求绘画效果，单色版印刷后，再辅以人工填色开脸，线刻精工细腻，色彩鲜丽辉煌，以典雅细丽为主要特色。

杨柳青年画题材十分丰富，包括神码、生活风俗、历史故事、戏曲小说、娃娃美人、风景花卉等等。乾隆以后，反映

现实的作品有所增加，甚至描写流行的时装发髻，人物增多，场面加大，加强了背景的描写。光绪年间，海派画家钱慧安曾应杨柳青年画作坊邀请，为齐健隆、爱竹斋等画店创稿，其作品“多拟故典及前人诗句”，色泽雅淡，高古俊逸，其清秀的人物形象及技法影响了这一时期杨柳青年画的制作。

杨柳青年画盛期，画师、雕版师人数达百人之多，其中著名的年画艺人有高桐轩。高桐轩（1835——1906年），名荫章，以字行。30岁时已是以画像为业的职业画师，同治五年（1866），被征召入宫廷，供奉如意馆，并为北京的灯扇铺、传真馆作画，来往于京津之间。晚年回到杨柳青，经营“雪鸿山馆”画室，致力于年画创作。他所绘制的稿样，产量不多，但务求精美，作品多销往北京宫廷王府，颇得上层达官贵族的喜爱，代表作有《潇湘清韵》、《文姬归汉》、《三顾茅庐》、《秋江晚渡》、《同庆丰年》、《荷亭消夏》等。

杨柳青年画销行北方、东北、内蒙、新疆各地，在最盛期，仅戴莲增一家每年就印制年画几百万张。该地年画对武强年画、山东潍县年画都有不同程度的影响。其代表作品有康熙年间的《嬉叫哥哥》（图94），乾隆年间的《盗仙草》、《三美图》、《莲笙贵子》，道光年间的《庄稼忙》，咸丰年间的《贵子有余》，清末的《士农工商图》、《刘提督水战得胜图》等。《嬉叫哥哥》（图94），为康熙年间齐健隆老店的作品，其借谐音比喻他事的手法，是民间绘画的常见方式。画面画几个男童在玩蝈蝈，蝈蝈又名“叫哥哥”，在封建社会重男轻女，常借“叫哥哥”的谐音喻生男征兆。所绘精美工整，代表了杨柳青年画的典型风格。

桃花坞年画：



图94 《[illegible]》 天津杨柳青年画



图95 《百子全图》 纵54.2厘米 横53厘米 江苏苏州桃花坞年画



桃花坞在江苏苏州北城工艺美术行业的集中地，苏州在明代就已是工艺美术和书籍雕版的中心之一，为清代年画的繁荣奠定了雄厚的基础。据记载，明代时苏州已开始印行年画，至迟在康熙年间已出现木版年画作坊，至雍正乾隆朝更为兴盛，年画店遍布于冯桥、山塘、虎丘和桃花坞一带，重要画店有张星聚、张文聚等，最盛时画店有50余家，年产量达百万张以上。桃花坞所产的木刻年画也被称作《姑苏版》，其作品主要行销于江苏、浙江、安徽、山东等地。

桃花坞年画内容也以故事性画面为多，其最受欢迎的题材是表现日益繁华的城市景观与表现市民生活的时装美人等。年画风格受到安徽、苏州等南方版画与吴地画家的影响，采取了套色木刻的方法，开始调子不很协调，至乾隆时加强了色彩晕染，并且吸收了西方铜版画运用排线的手法，注意透视明暗、空间纵横的表现与墨色的变化，风格精丽写实，但过多的使用排线，也影响年画的明快效果，因此，其后逐渐更多地向洗练明快的阳刻套色发展。桃花坞年画善用粉红、粉绿等色彩，画风朴中带雅、明净强烈。代表作品还有清中叶的《苏州万年桥》、《苏州阊门图》、《西湖十景图》、《百子全图》（图95），清末的《花果山猴王开操》、《苏州火车开往上海》等。桃花坞年画还善于用连环画的形式反映南方群众所熟悉的故事，如《珍珠塔》、《绿牡丹》等，其用于辟邪纳福的神码及吉祥图画也带有地区特点，如《蚕猫避鼠》就适应了南方群众养蚕灭鼠的愿望，《和气致祥》则通过江南熟悉的滚圆可爱的大阿福形象表现了和美幸福生活的向往。桃花坞年画对南方各地年画产生了很大的影响，诸如扬州、南通、上海、南京、及安徽芜湖等地均明显受其影响。

潍县年画：

潍县年画的中心产地位于在山东潍县城东北15公里的杨家埠村，其年画生产亦始于明后期而兴盛于清代，现知最老的画店有永盛、公茂、吉兴、吉盛、万顺等，以永盛画店为最大，到乾隆时期已颇具规模，同治以后进入极盛时期，清末时杨家埠村的画店已达一百多家，周围的十几个村庄的农民也都以之为业，年画远销江苏、安徽、河南、河北、内蒙、东北等南北各地。

潍县年画风格受到杨柳青年画、桃花坞年画的影响，但在题材和形式上亦有自己的特点。其内容以神码为主，体裁形式如炕头画、窗顶画、窗旁画等等，活泼多样。印刷方式主要是木版水印分色套版，只有大幅年画的人物面部略作人工烘染。其造型夸张，构图饱满而富装饰性，线条简劲洗练，色彩以红、绿、黄、紫为主，单纯而对比强烈，具有很强的概括性与象征性，风格质朴生动，颇有民间情趣与风貌。其绘稿者多为本地画师。代表作品有《大戳锤》(门神)、《男十忙》、《女十忙》、《春牛图》等。《女十忙》(图96)，作于光绪年间，为小横披，是当时山东民间木版年画中价格最低、印销数量最多的一种体裁，由于大多贴在炕头墙上，又名"炕头画"。此件作品在一个画面上描绘了农村妇女从事轧棉、弹花、纺纱、织布等劳作情景，并点缀了缠绕在母亲身边的儿童，渲染了农家手工劳作愉快祥和的生活气息。

河北武强年画：

武强位于河北省中部，亦是北方年画的著名产地。其年画兴盛于清代乾隆、嘉庆时期，生产以武强南关为中心，包括周围二十余个村庄，既有像天玉和、万兴恒、东大兴、义盛昌等长年经营的大画店，也有农民家庭副业。



图96 《女十忙》 纵26厘米 横40厘米 山东潍县杨家埠年画

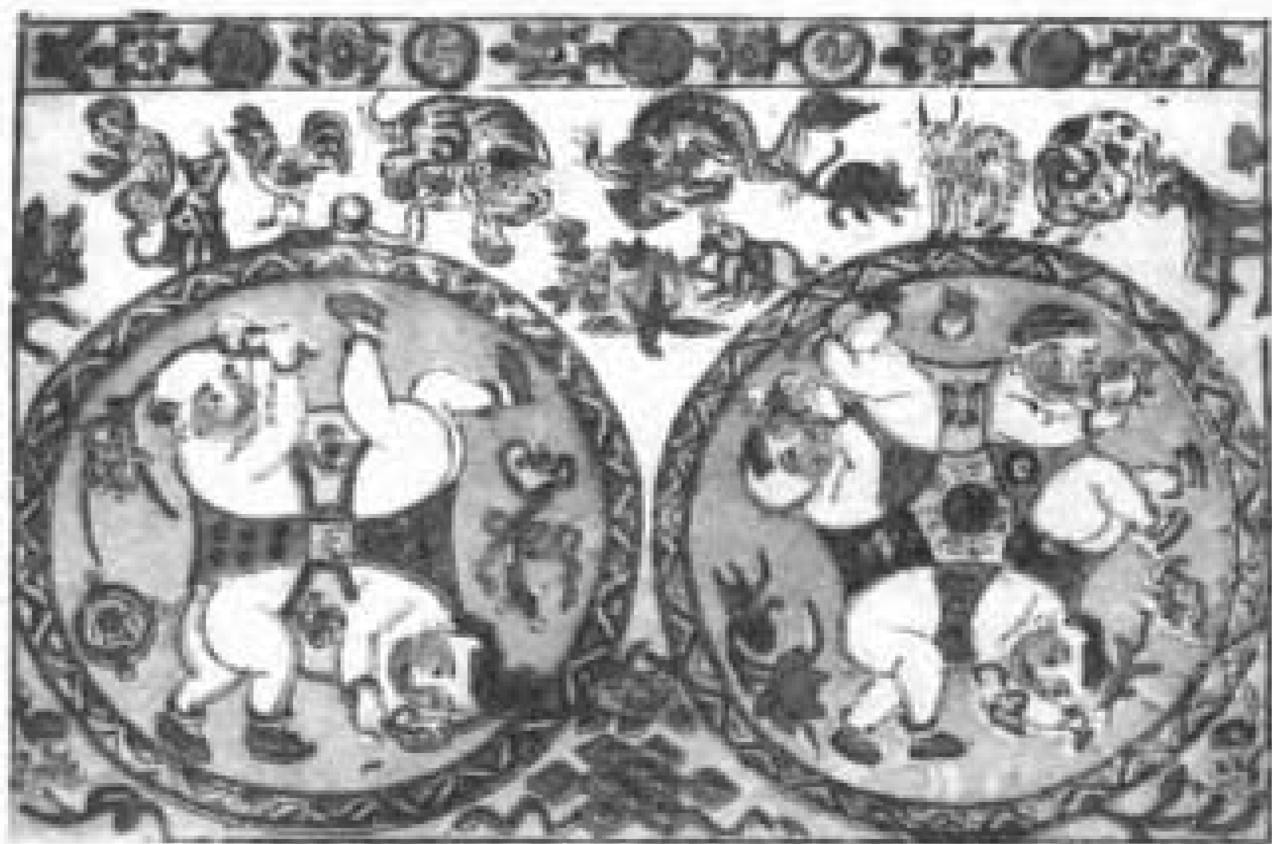


图97 《九九消寒图》 纵23.2 厘米　横33.6 厘米　河北武强年画



武强年画的题材主要是北方流行的历史戏曲故事，如三国演义、杨家将、呼家将等历史传说，多采取连环画的形式加以表现，通过这类题材，多少反映出平民百姓的思想感情及审美好尚。此外，还有用于装饰的狮子、老虎、花瓶等大幅年画，以及风格古朴的门神、神码年画；形式则有屏条、门画、小画、灯方、窗花等。

武强年画作者多为当地民间画匠或农民，印制大多采用木版水印套色，以阳刻为主，黑白分明，色彩鲜艳浓重，有时运用夸张变形的手法，风格质朴粗犷，庄重简括，红火强烈，形象鲜明突出，富于装饰性，通俗风趣，与其他地区的年画相比，具有更为浓郁的乡土气息和民间色彩。其年画印制成本低廉，大量销行于华北、东北、西北等地农村。代表作品有《九九消寒图》、《陶潜爱菊》、《秦琼、尉迟恭》（门神）等。《九九消寒图》（图97）是民间年画中十分流行的一个题材，北方地区在农历冬至过后，天气骤冷，从冬至后一日起，每九天为一九，99共81天，农民为卜来年丰歉张挂《九九消寒图》。这一题材画样很多，一种是在冬至那天画素梅一枝，共作81个花瓣，先不着色，冬至后，每天染一瓣，全部染完则九九已过。自此春意萌生，大地复苏，天气转暖，寒意消除，农家又开始耕作于田间，故称为“九九消寒图”。也有做填字式的，选每字九画的九个字，每日依字填一笔画，全部填满亦需81天。此图是以五个儿童分为两个部分，每部分的儿童均联作俯仰姿态，看上去则成为十个孩童，取其“九子十成”之意。

其他地区年画：

河南朱仙镇位于开封西南，地处水陆交通要道，商业十分发达。其年画的历史亦可追溯到北宋时期的汴梁年画，虽

然后来一度衰落，但到了清代，又重新兴盛起来。重要的画店有万通、晋泰涌、天兴德等，据记载，最盛时从事年画业者达三百户之多。其题材主要为吉祥图画、戏曲故事、以及门神、神码等。印制多为水印套色，很少手工描绘，线条粗旷有力，色彩单纯浓重，风格纯朴。作品有《吉祥婴戏》等。

陕西的年画以凤翔地区为代表，刻印集中在南肖里、北肖里和城西陈镇，乾隆年间的著名画店有万顺画局。凤祥年画的题材包括风俗、戏文、神话、娃娃、花卉、讽刺画、神像、门画等，其中门画的样式变化较多，人物造型亦受到戏曲的影响，风格古朴而有气势，属于北方年画体系。

四川绵竹是我国西南著名的年画中心。此地位于四川西北，盛产竹纸，为年画的发展提供了有利条件。清代后期是其最为兴盛的时期，著名画店有付兴发、云鹤斋等。绵竹年画分为"红货"和"黑货"两类。"红货"即在刻印墨线的基础上全部采用手工彩绘描线，特点是刻绘并重，用笔活泼、开相生动传神，设色鲜艳，并因绘制者不同而呈现出精细与粗旷不同的风格与效果。"黑货"是指用朱、墨两色拓印的屏条，内容多仿名人字画，或吉祥神像等。

福建泉州、漳州等地是华南地区的重要年画中心，其印刷主要是木版套色。泉州年画以门画为主，多为红纸上套印黑线及黄绿二色，简单明快而红火。漳州年画还题材除门画外，亦有风俗时事、戏曲故事等。门画多以红色为底色，套印粉绿、粉黄、粉蓝，亦有以黑色作底，上套粉蓝、朱红等色；装饰性的年画多以白底套印墨线及赤、橙、绿等色；风格沉着庄重、古朴鲜艳，别具一格。

清代的年画发展之繁盛，远远超过以往各代，其产地之广，数量之多，质量之精，风格之异，都达到了一个巅峰，所生产的年画不仅销往各地、而且流传海外。



第四节：清代的铜版画与石印画报

铜版画与《乾隆平定准部回部战图》：

西方的铜版画作品在明万历年间已由传教士利马窦带入中国，而对西方铜版印刷技术的应用，最早则是在康熙年间。最初是运用这一技术制作地图，意大利传教士马国贤（1692——1745年，原名Matteo Ripa）主持制作的《皇舆全览图》，便是铜版印制的全国地图。

到了乾隆时期，清廷为了炫耀武功成就，绘制了一系列表现征战的历史重大事件的铜版画作品，这一新画种得以在宫廷中传播。清代宫廷内的铜版画作品约有80余种，如《乾隆平定准部回部战图》、《廓尔喀得胜图》、《平定两金川战图》、《平定苗疆战图》、《平定台湾战图》及《圆明园东长春园图》等。其中最著名的是由郎士宁、王致诚、艾启蒙和安德义等外籍宫廷画家于乾隆二十九年（1764年）创稿的铜版画《乾隆平定准部回部战图》册。

《平定准部回部战图》（图98）共16幅，描绘了乾隆二十年至二十六年（1755——1761年）清政府平定蒙古族准噶尔部达瓦齐及天山南路维吾尔族贵族大小和卓木叛乱的战争。此套铜版组画由乾隆皇帝亲自下令绘制，郎士宁等人先画出草图，呈乾隆皇帝过目同意后，于乾隆三十年（1765））将先行画完的四幅图稿，交由广东粤海关送往法国刻制成铜版画，而16幅铜版画的雕版、印刷工作，历时七年才全部告竣。这套版画采用了全景式的构图和西洋画风，表现了规模宏大而复杂的战争场面，制作精美，堪称铜版画的力作。同时，它也



图98 郎世宁、王致诚、艾启蒙、安德义等《乾隆平定准部回部战图》之十四平定回部献俘册页（共十六开）铜版画 纸本 每开纵55.4厘米 横90.8厘米



是18世纪中国和欧洲文化交流的产物，具有特别的文化意义。

画报的兴起：

随着欧洲石印技术的传入，道光时期，在澳门、广州等地已经出现了石印所；光绪年间，上海的徐家汇土山湾印刷所也开始使用石印技术，但主要用于天主教宣传品的印制。19世纪末，石印技术被广泛运用，石印画报这一新的绘画形式遂开始兴起。在当时对外贸易的商业大都会上海最先创办了画报，随后，在北京、广州、汕头、香港、天津等地相继出版了多种画报。画报的兴起与繁荣，扩大了晚清绘画的题材与体裁，成为大众喜闻乐见的绘画新形式。

画报的出现，首先是外商谋取经济利益的结果，其次亦是配合西方文化殖民思想向中国输入的重要手段。在中国出版的第一本画报据考证是《瀛寰画报》，其刊行者就是英国商人美查（Ernest Major）。当时美查与其他三位西方人士共同创办了上海《申报》，为了配合文字报道，吸引更多的读者，打开报纸的销路，《申报》最先刊载了插图，并在光绪三年（1877）六月开始编印不定期的《瀛寰画报》，刊载世界各国的风土人情等图片，前后共印过五本。而在此前一年，美查已开设了点石斋石印书局，专门从上海徐家汇土山湾聘请了石印印刷所的邱子昂为石印技师。到了光绪十年（1884），《申报》又创办了《点石斋画报》，专门以时事新闻为内容，这种新型的绘画形式被称为"时事新闻画"，是画报与时事新闻相结合的产物。时事新闻画具有很强的讽刺、幽默、滑稽等特点，是后来漫画的前身。

《点石斋画报》聘请海派画家吴友如为主编，成绩斐然，它的出版发行，带动了上海及其它地区"画报"刊行的普及

和兴盛。潘达微即是活跃于广州的画报画家，他主编和参与绘制了诸多画报，其中有创刊于光绪三十一年（1905）的《时事画报》，何剑士、高剑父、陈垣等人亦是该报主编，此画报为十日一期，光绪三十三年（1907）停刊。此外，潘达微还参与创办或主编了《时谐画报》（1907）、《时事画报》（1909）、《平民画报》（1911）等。清末，其他重要的画报还有上海的《词林书画报》（1888）、《飞影阁画报》（1890）、《飞云馆画报》（1895）、《舞墨楼古今画报》（1895）、《求实斋画报》（1900）、《神州画报》（1907）、《戊申画报》（1908）、《新世画报》（1909）、《图画日报》（1909）、《民吁画报》（1909）、《上海杂志》（1910）、《民立画报》（1911）等，北京的《启蒙画报》（1903）、《北京画报》（1906）、《日日新闻画报》（1908）、《白话画图日报》、《醒世画报》（1909）等，天津的《醒俗画报》（1907）等，广州的《赏奇画报》（1906）、《滑稽魂》（1907）、《世界画报》（1907）、《珠江画报》（1907）等。

画报名家吴友如：

吴友如是晚清海上画坛著名的画家之一，他的独特之处在于“专绘画报，写风俗记事画，妙有精美，人称圣手。”（杨逸《海上墨林》）他是画报这一新的绘画形式的开创者和时事新闻画的领军人物。

吴友如（？——1893？），名嘉猷，字友如，以字行，江苏元和（今吴县）人。幼年父母早逝，家境贫寒，寄食于伯父家。但自幼爱好绘事，据说他的邻居是一个课徒卖画为生的民间画师，吴友如常去窥视，回来后便背摹画师授徒的画稿。咸丰十一年（1861）太平军攻打苏州时，吴友如避难逃到上海，正式开始学画、卖画的生涯。他曾自撰《小启》云：“避

难来沪，始习丹青，每观名家真迹，则为目热心存，至废寝食，探索之久，似有所悟，于是出而问世，藉以资生。”

定居上海后，经过刻苦的学习与观摩名家真迹，吴友如开阔了眼界，画艺提高很快，太平天国失败后，他曾应曾国荃邀请，创作了颂扬清廷镇压太平天国的《克复金陵功臣战迹图》，并石印出版，声名上达朝廷，求画者亦纷至沓来。光绪十年(1884)，已饮誉海上画坛的吴友如应点石斋书局之聘，担任了《点石斋画报》主笔，他面向社会现实，创作了大量以时事新闻和市井风俗为题材的绘画。光绪十六年（1890），又自办《飞影阁画报》，多描绘故事、民间风俗等内容，时事性减少。光绪十九年（1893）他又将《飞影阁画报》改为《飞影阁画册》。

吴友如擅长人物、山水、花鸟，而尤以画时事新闻画和风俗画著称，同时也曾为桃花坞年画绘制画稿。他的绘画对清廷的黑暗腐败和西方列强的侵略行径多有揭露，但也有宣扬封建道德和迷信等内容。其画法注重用线，线条流畅简洁，构图繁密；并在传统的基础上参以西画的焦点透视法，善于处理远近空间关系。他的中西融合的画法与时事新闻的选材，在当时新颖出奇，受到普通群众的喜爱，但也受到传统画家的鄙薄；其画法与选材对后来的年画、现代连环画及插图等新型美术都颇有启发和影响。代表作品有《点石斋画报》（藏上海博物馆）、《豫园宴集图》（藏南京博物院）、《五子图》（藏中国美术馆）等。他的一些画稿被后人辑为《吴友如画宝》。吴友如的绘画，在当时产生了极大的影响，徐悲鸿就曾在其《自述》中写道：“吴友如是我的开蒙老师。”郑振铎也在《近百年来中国绘画的发展》一文中对他作了很高的评价：“从来没有一个画家有像他那么努力于绘写社会生活……他的《吴友如墨宝》和他在《点石斋画报》和《飞影阁画报》里画的许

多生活画，乃是中国近百年很好的‘画史’。也就是说，中国近百年来半封建半殖民地社会前期的历史，从他的新闻画里可以看得很清楚。”

吴友如的时事新闻画，从内容到形式都与传统绘画有着明显的变化，首先，他的题材大多取材于现实生活的方法面面，极为丰富多彩，其次，在手法上，除了传统的线描外，还吸收了西洋绘画焦点透视的表现方法，创造了一种富于时代特色的具有版画效果的绘画新风。同时，他的别树新帜，也说明他能主动地适应时代的变化和需求，适应广大市民阶层审美好尚和审美理想的需要，从而创造出新的审美境界。《赛马志盛》（图99）是其作品。

《点石斋画报》：

《点石斋画报》创刊于光绪十年（1884年5月8日），每月出版3期，每期8页，12期为一辑。封面用彩色本纸，图画则用连史纸石印，随《申报》附送。画报印行前后10余年，从中法战争开始至甲午战争（1894）后停刊，共出版了30卷，可谓丰盛之极。其形式是以图画为主，兼配文字说明，对当时重大时事社会新闻以及社会现状进行广泛而深刻的反映。吴友如被聘为主笔，在其主持下的《点石斋画报》，共刊载了4000多幅图画，并采用了西画的透视与构图方法，以手绘石印的方法印刷出版。其他作者还包括“吴友如画室”的成员：张淇（志瀛）、金桂（蟾香）、符节（艮心）、周权（慕桥）、田英（子琳）、何元俊（明甫）、王钊（毅卿）、金鼎（耐青）、戴信（子谦）、马子明、顾月洲、贾醒卿、吴子美、李焕尧、沈梅坡、管念慈、金庸伯等人。

《点石斋画报》的内容之丰富、涉及领域之广，为以前画



图99 吴友如 《赛马志胜》



图100 《边防巨炮》 选自 《点石斋画报》

史所少见。他所反映的内容，包括古今中外社会中许多重大的事件以及市井琐事。综合起来可大致分为几类：（1）表现帝国主义的侵略行径和歌颂中国军民英勇反抗的事实；如描写中法战争、中日之战等军事战争场面，《基隆再捷》（吴友如作）、《倭寇中计》（张淇作）、《台湾人民打击日本侵略军》（符节作）。（2）揭露清末统治阶级的腐败没落、地方官吏贪赃枉法的社会现状；如《借庙催租》、《凌虐妇女》、《难民麇集》等。（3）反映上海社会人生百态与生活状况；如展现教授、政客、绅士、阔少、奸商、奴才、汉奸、地痞等各色人物的举止形貌，描写邻里斗殴、流氓拆梢等市井琐事或奇闻逸事。（4）民间习俗与传说故事；如《闹房笑柄》（符节作）、《迎神入庙》等。（5）介绍西方先进的科学技术和域外风情；如飞机轮船、火车汽车、热气球遨游、照相摄影、海底潜水等新鲜事物。其中尤以描绘上海当代社会的人情世态最为生动。《边防巨炮》（图100）。

为了适应石印制版，所画均以线条描绘，黑白分明，画风工整，构图繁复。人物刻画生动传神，建筑物、舟车的描画则明显吸收了西画焦点透视的方法。《点石斋画报》是当时新兴的绘画形式，一经出现，便“市井购观，恣为谭助”，极受群众欢迎。适应这一需要，上海、广州等地都出现了一批“专画新闻”的画家，他们较为扎实的人物画功底和丰富多样的作品使晚清人物画有了新的突破和进展。

《点石斋画报》在晚清画坛上有着很大的影响，在普及绘画方面作出了重要贡献。